

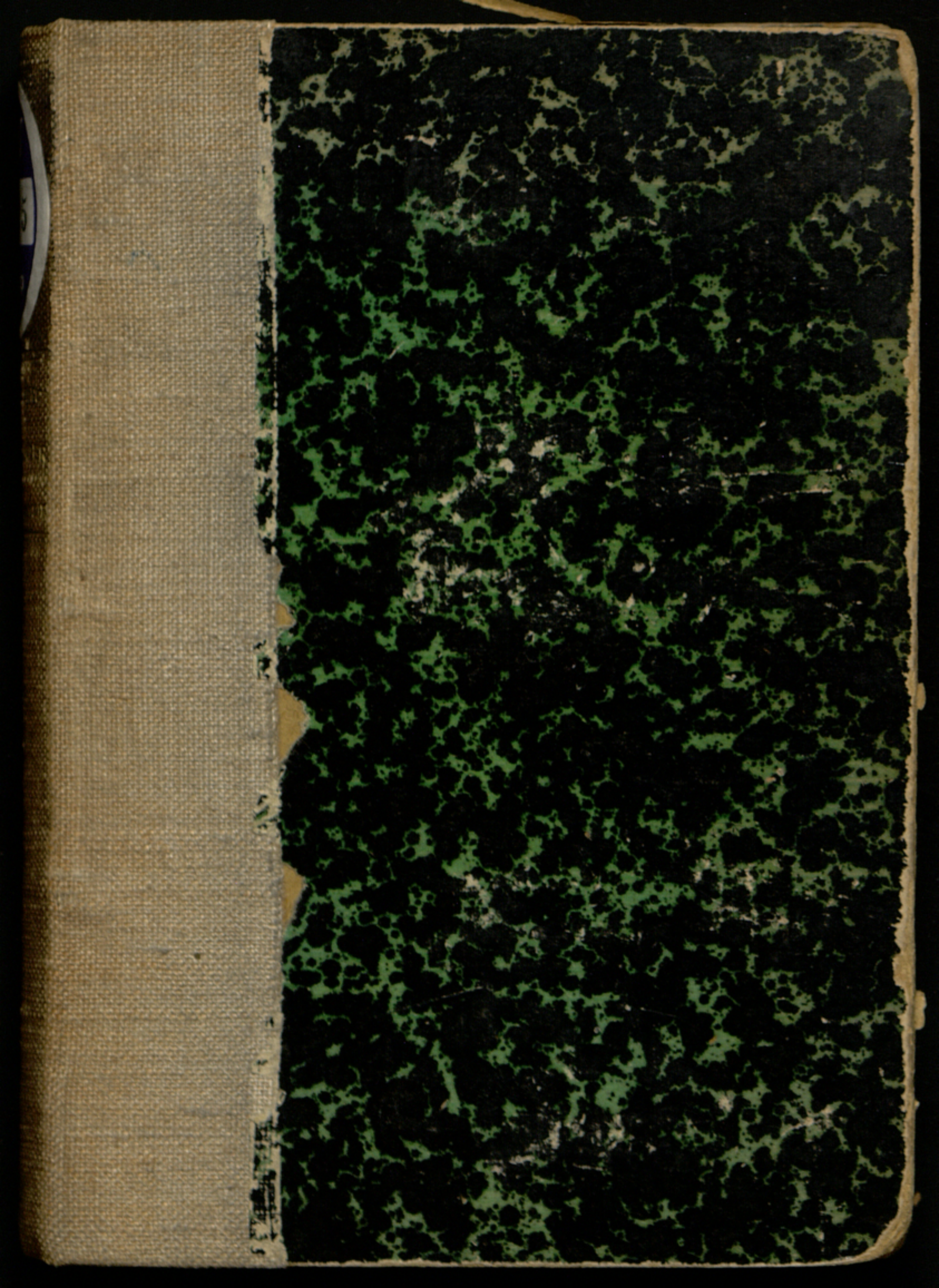
MELCHISSÉDEC

POUR CHANTER

CE

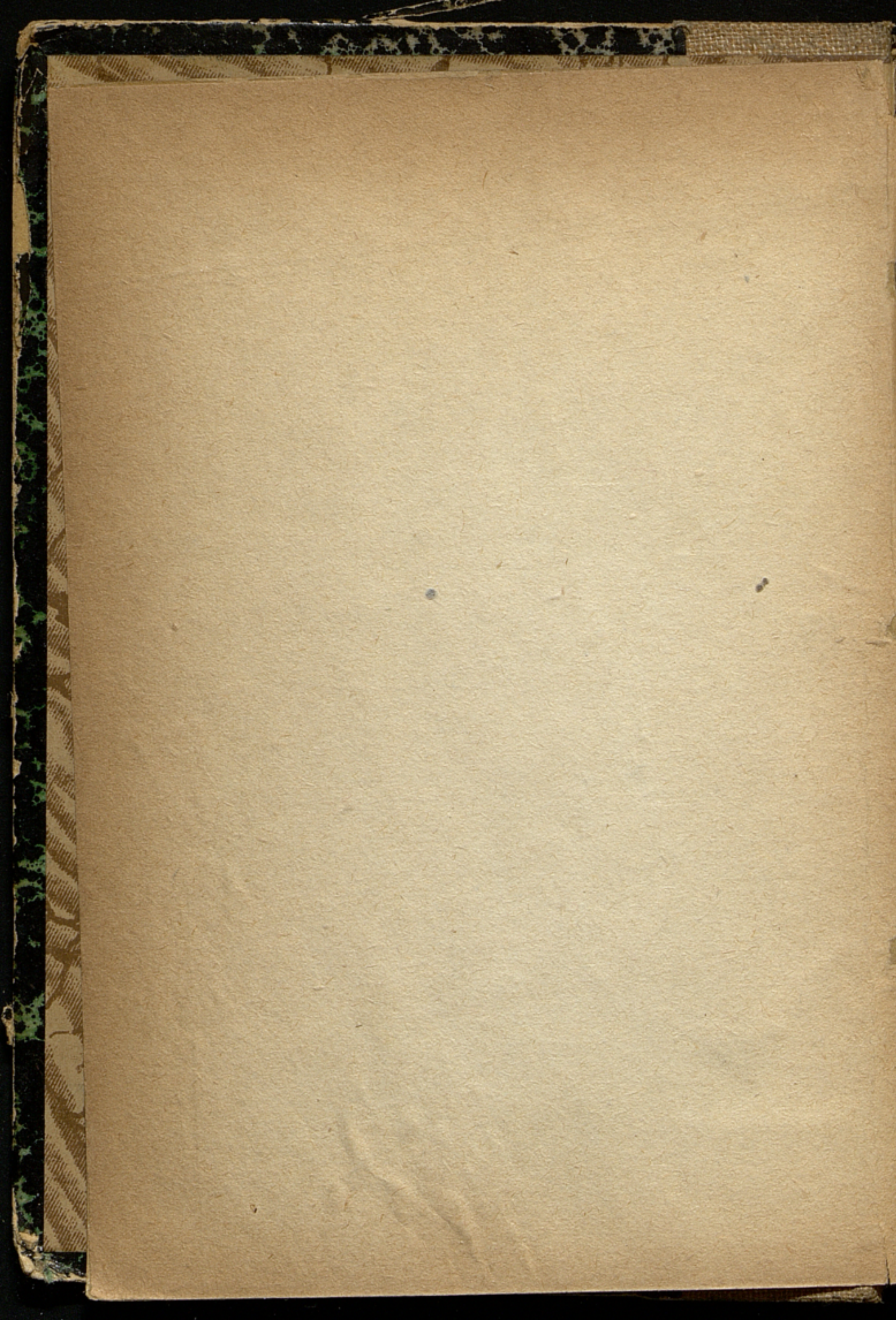
QU'IL FAUT SAVOIR

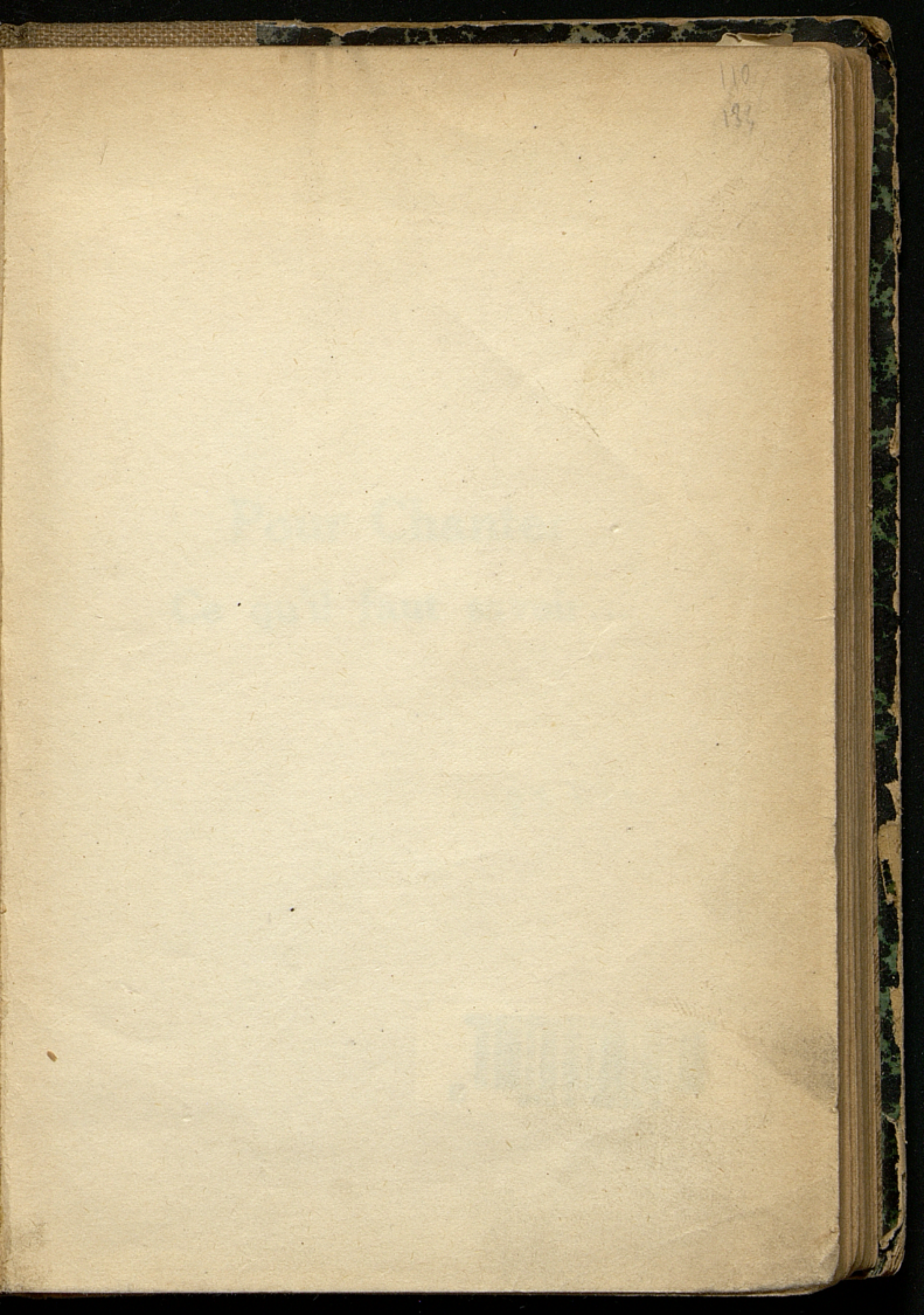












Pour Chanter
Ce qu'il faut savoir...



LÉON MELCHISSÉDEC
DE L'OPÉRA
Professeur au Conservatoire National de Musique

Pour Chanter
Ce qu'il faut savoir...

:: Ma Méthode ::





EDITIONS NILSSON
73, BOULEVARD SAINT-MICHEL
PARIS

A Léon Melchissédec (1)

Salut, Melchi ! Ta main, frère, que je la serre,
Car nul autre n'aurait pu te fêter si bien.
C'est d'un Tragédien que ce tribut sincère
Va fraternellement vers un Tragédien.

D'un doyen aussi. Nos barbes sont presque blanches,
Encor que nous portions notre âge vaillamment.
Mais nous avons vieilli, tous les deux, sur les planches,
Servant notre Art avec un pareil dévouement.

Nous sommes des Anciens ! Et c'est là notre gloire
Qu'on a gardé, chacun, sa cocarde au chapeau,
Que, des jours de jeunesse, on retint la mémoire
Et que l'on demeura fidèle à son drapeau !

(1) Pour le cinquantenaire de l'auteur.

Oui, quand nous célébrons cinquante ans de carrière
Et que Paris te fait ce triomphal accueil,
Tu peux, mon vieil ami, regardant en arrière,
Voir ta route suivie, avec un juste orgueil.

Quelle route ! depuis ce Collège de Nîmes
Que tu quittas assez mal barbouillé de grec,
Jusqu'à cette enceinte où des bravos unanimes
Acclament aujourd'hui Léon Melchissédec.

Quelle route ! et toujours si droite, fut la tienne !
Et ce joli début, qui vaut d'être conté,
Où tu chantas pour les Mineurs de Saint-Étienne,
Préfaçant l'Avenir d'un acte de bonté !

N'étais-tu point aussi de belle et forte race,
Armé pour pénétrer dans la place, d'assaut ?
Des frères de ton Père ayant suivi la trace
Le nom qu'ils avaient fait, tu l'as monté plus haut !

Et combien de succès jalonnent cette route,
Que, d'un flambeau constant, ta Fortune éclaira !
Tu connus la victoire et jamais la déroute,
Au Lyrique ! à Feydeau ! naguère, à l'Opéra !

Naguère, ai-je dit ?... Oui ! le temps passe si vite
Et de te voir alerte et fringant sous le frac,
Il semble — et ta verdeur à cette erreur invite,
Que c'est hier que le soldat quitta le sac.

Le soldat, qui courait de bataille en bataille,
Tour à tour cavalier, fantassin... et clairon ;
A qui n'était nul rôle au-dessus de sa taille
Et qui gagnait, au feu, chevron après chevron !

Oh ! combien de héros divers je me rappelle,
Héros parfois joyeux, douloureux d'autres fois !
Combien d'œuvres ! **Mignon** ! **Le Maître de Chapelle** !
Richard Cœur de Lion ! **Les Rendez-vous Bourgeois** !

Lalla-Rouck, **Le Chalet**, **La Servante Maîtresse** !
Noces de Jeannette et **Noces de Figaro** !...
... Des titres qui te font des titres de noblesse !
Je les cite au hasard, j'en oublie, ils sont trop !

Et **Dimitri**, plus tard, au Théâtre Lyrique,
Et **Paul et Virginie**, et **Le Timbre d'Argent**,
Fracasse... Et puis enfin, résolument tragique,
A l'Opéra, Protée inlassable et changeant :

Les Huguenots et **Faust** ! **L'Africaine** et **Le Mage** !
Rigoletto ! **Patrie** ! **Aïda** ! ... **Tabarin**,
Que ne peut oublier, te rendant cet hommage,
L'Auteur, un vieil ami, notre contemporain.

L'Auteur, de qui je suis le fidèle interprète
Et qui te vit, un jour, bon grognard, fier sabreur,
Quitter, par amitié, ta précoce retraite,
Pour faire respecter **L'Ordre de l'Empereur** !

Et d'ailleurs, dédaigneux des ans et des fatigues,
Te voilà toujours fort, secourable toujours,
Qui professes, écris, chantes et te prodigues,
A toute œuvre de bien apportant ton concours.

Mais à mon gré, Melchi, ces strophes sont trop brèves !
Il nous faut nous quitter pourtant. Donne ta main
Et suis ta marche ! Enseigne et forme des élèves
Qui seront, pour ton Art, les gloires de demain.

Père, ouvre-leur ton cœur et les portes du temple,
Car tu peux les instruire avec autorité.
Celui-là prêche mieux, qui sait prêcher d'exemple :
Ils apprendront, de toi, le Chant et la Bonté !

PAUL FERRIER.

POUR CHANTER

Ce qu'il faut savoir...

HISTORIQUE DE LA VOIX. LE CHANT. LA MUSIQUE.
ÉTAT ACTUEL DE L'ENSEIGNEMENT
DOCUMENTS IMPORTANTS

Avant de donner aux jeunes gens qui se lancent dans la carrière du chant les conseils que peut leur fournir une vieille expérience, je voudrais leur faire connaître, puisées à des sources diverses, différentes appréciations sur la voix.

« Tout ce qu'on a ignoré, on l'a cru impossible. »
(RAMEAU.)

« La voix est, doit être, peut être, à volonté, comme un reflet de la pensée. »

« Croire tout découvert est une erreur profonde,
C'est prendre l'horizon pour les bornes du monde. »
(LEMIÈRE.)

D'après saint Isidore, « la voix est un bruit formé par l'explosion du souffle; elle est articulée ou confuse, selon que l'on peut ou non l'écrire ».

C'est également ce que disait Celius Donat, grammairien de l'antiquité.

Le docteur Juan Sanchez définit la voix « un léger choc de l'air contre la pointe de la langue ».

Flacius Alcuin, le maître de grammaire de Charlemagne, enseignait à ses élèves que « la voix se présente sous quatre formes, articulée ou inarticulée, exprimable par écrit ou inexprimable ».

« Les chanteurs, a dit Homère, doivent être honorés et respectés de tous les hommes qui vivent sur la terre. La Muse qui enseigne l'harmonie chérit la race des musiciens. »

« La voix est la fleur de la beauté! » s'écrie l'austère Zénon (fin du VIe siècle avant J.-C.). Socrate, lui, répétait « que le chant est le feu de l'âme ».

Martial, Perse, Juvénal nous font connaître les coutumes des chanteurs de leur temps ; Dioscoride, Pline nous donnent le nom de plus de vingt plantes salutaires aux organes de la voix ; Aristote, Cicéron, Apulée nous initient aux coutumes matinales des chanteurs de leur époque.

Lucrèce, célèbre rhéteur romain du Ier siècle, nous parle de la voix; Sénèque père nous fait connaître les mille pratiques superstitieuses en usage parmi les chanteurs, et nous apprend que vers la fin

du Ier siècle, l'art musical, son enseignement, était une profession lucrative.

A Athènes, à Rome, la perfection de la voix était portée à son dernier période.

A Rome, il y avait trois genres de professeurs distincts :

1° Les *vociferari*, d'où nous vient le mot vociférer (crier, hurler, pousser), qui faisaient travailler l'intensité ;

2° Les *vocales*, qui donnaient la souplesse ;

3° Les *phonaci*, qui lui assuraient ses derniers ornements.

Suétone nous apprend que Néron, à qui sans doute sa situation sociale et ses moyens... financiers permettaient d'être ridicule, plaçait une plaque de métal sur son abdomen, pour rendre, disait-il, sa voix plus sonore !

On était convaincu, à cette époque lointaine, que la connaissance du mécanisme de la voix influe beaucoup sur le beau chant ! Mais aujourd'hui nous avons changé tout cela : nous avons mis le cœur à droite !

Plus près de nous, nombreux sont les personnages qui ont écrit sur la voix et le chant, et entre autres : Fabrice d'Aquapendente (1537) ; le Père Mersenne (1588) ; Claude Perrault (1613) ; Dodart (1634) ; Biquet, Cuvier d'Azin, Dutrochet, etc., etc.

L'abbé de Bacilly, prêtre de la Basse-Normandie,

publie en 1668 un livre sur *l'Art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*.

L'abbé Lacassagne publie en 1766 un *Traité général des éléments du chant*, dédié au Dauphin.

J.-B. Bérard, né à Lunel (Hérault) en 1710, dédia en 1755 *l'Art du chant* à Mme de Pompadour.

Quelques noms en passant, *sans ordre :*

Lucrèce, Cicéron, Quintilien, Vicq d'Azir, Dodart, Bennati, Colombat de l'Isère, Lavoix et Lemaire, Diday et Pitrequin, le docteur Segond, l'abbé Lacassagne, Bérard, Scudo, Lavignac, Bergounier, Baratoux, Marage, Zvud, Burguet, P. Bonnier, Mayau, Tosi, Stéphan de la Madelaine, Maudl, Mayer, Habay, Le Porpora (1690), Tosi (1710), Rameau (1765).

Nous trouvons dans J. Bonnafox :

« La voix n'est pas une simple vibration, elle est animalisée, elle est vivante comme les organes qui la produisent ! »

C'est Bérard, de Lunel, qui chanta à l'Opéra, qui, le premier, a qualifié la voix... d'instrument. En effet, c'en est un, à vent et à anche.

Brissaud, savant laryngologiste, a écrit en 1890 :

« Le Parler est un acte automatique !

« Le Chant est un acte discipliné ! »

UNE LETTRE INTÉRESSANTE

Je n'ai jamais beaucoup aimé la banalité. Aussi pourra-t-il sembler singulier, sinon original, à ceux qui liront ce livre, de voir ses premières pages consacrées à la publication d'une lettre... anonyme, oui, anonyme, qui m'a été adressée du quartier de l'Étoile, le 16 septembre dernier.

Mon correspondant s'y dénomme et s'y proclame... mon ami ! Et il le fait avec une certaine crânerie et une fierté dont je suis flatté, dont je le remercie, et dont je le félicite.

Amant de la vérité, je ne puis qu'ajouter foi à ce qu'il avance, d'autant que cette lettre contient uniquement des exactitudes quant aux dates, sinon aux appréciations.

La vérité !... Cet ami me l'a dite souvent, ce qui est une manière de prouver sa franchise, sa sympathie et le désir qu'il a de m'obliger, de faciliter ma

tâche, en m'incitant à rester moi-même, au moment où je vais publier un travail sur la voix et le chant, résultat de toute une longue carrière artistique, sinon unique, du moins fort rare, puisqu'elle s'écoule de 1862 à 1913 inclus, soit cinquante années !...

Cet ami — je le veux qualifier ainsi — me pardonnera de livrer cette lettre à la publicité. Y était-elle destinée ?... Je ne sais.

Il me le pardonnera comme moi-même je pardonne à tous ceux qui, snobs, ignorants, gens à opposition systématique ou guidés dans leurs critiques, déblatèrent, médisent, se moquent, uniquement soucieux de leurs intérêts personnels, *où l'art n'a rien à voir !*

Soyons aussi miséricordieux que le Christ lorsque, montrant les Juifs, il disait à son père : « Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font. »

Si nous penchons pour l'indulgence et la mansuétude, c'est qu'elles nous ont été conseillées par le grand Mathis Lussy à qui on n'a pas, hélas ! pleinement rendu aujourd'hui l'hommage qu'il méritait.

En nous envoyant, le 27 mars 1907, ses trois principaux ouvrages : *l'Anacrouse*, *le Rythme musical*, le *Traité de l'expression musicale*, il dédicaçait ainsi son envoi (1) :

(1) Il connaissait une partie de nos travaux, de nos découvertes, et son encouragement a été, à cette époque, un grand réconfort pour nous !

Ces trois livres devraient être l'ornement de la bibliothèque de

« Bravo, Melchissédec, courage! nous travaillons tous les deux pour la science et l'art! Incompris, houspillés par nos confrères, portons avec résignation nos découvertes au Calvaire; arrivés au sommet, crions :

« Père, pardonnez-leur, ils sont victimes de l'igno-
« rance qui est fille de l'orgueil et de la paresse! »

Du reste... peu nous chaut!... Critiques intéressées ou désintéressées, moqueries, sarcasmes, etc., etc., cela ne nous empêchera pas de marcher et d'arriver au but.

Voici la lettre de mon correspondant anonyme :

Paris, le 16 septembre 1912.

Mon cher Melchissédec,

Quoique vous ne puissiez lire de nom au bas de cette missive, permettez-moi de vous qualifier et de vous dire : mon cher ami.

Peut-être découvrirez-vous mon nom...

En effet, depuis de longues années, je vous connais... depuis 1868 !... Vous étiez, à cette époque, à l'Opéra-Comique, où vous avez débuté, le 16 juillet 1866, dans *José-Maria*, de Jules Cohen. C'est bien exact, hein ?..

Vous y obteniez du succès et les honneurs du *bis !*... Vous voyez que ma mémoire est fidèle.

J'ai passé le temps du siège à Paris, comme vous! Comme

tout musicien soucieux de savoir, de s'instruire et d'augmenter son bagage artistique professionnel.

vous, je porte la médaille de 1870. Je n'ai pas bougé de Paris, pendant l'époque troublée de la Commune... toujours comme vous. Bref, comme vous, je ne l'ai jamais quitté, ce terrible Paris, quelquefois cruel, maudit... et toujours adoré !

Sans être artiste de profession, j'ai toujours fait de la musique, la meilleure, et le mieux que j'ai pu ! Je joue du violon... comme vous !

Rien de ce qui s'est passé dans nos trois grands théâtres lyriques... quatre, avec les Italiens, et cinq, si je fais entrer en ligne de compte les tentatives de Théâtre-Lyrique, toujours renouvelées à Paris, avec plus de persistance que de bonheur (nous dirons un jour pourquoi).

Les Italiens, cela évoque de beaux souvenirs !! Les deux dernières : *les Amants de Vérone*, avec Capoul ! *le Capitaine Fracasse* avec vous comme principal interprète ! Vous en souvenez-vous ?

Rien, vous le voyez, de ce qui s'est passé dans ces théâtres ne m'est ignoré... et force détails intéressants me sont connus. C'est que toute ma vie, le théâtre, tout ce qui y touche, qui y a trait, a été l'objet de mes observations, de mes recherches, de ma curiosité ; cela a été ma passion dominante, et si l'âge est venu, la passion est restée. Oh ! elle n'est pas éteinte... Oh non ! C'est vous avouer que j'ai à peu près votre âge et que, comme vous encore, cela est resté ma passion dominante !

Quand, dans vos articles publiés dans *Comœdia* du mois de décembre 1907 au mois de novembre 1908, vous avez osé avancer : *On n'a jamais donné de leçons de voix, en fait d'instrument, bien entendu !* j'ai été ému, troublé, inquiet, perplexe !

Je vous connais assez pour être bien persuadé que ce que vous avez avancé, vous pouvez l'établir et le prouver. N'importe, c'était hardi ! Vous êtes trop intelligent, trop artiste, trop homme de théâtre... et à notre âge on connaît trop les hommes en général, et les professeurs de chant en particulier, pour que vous comme moi n'ayons pas pensé que vous alliez soulever des tempêtes, être la cause, pour ceux qui se sentent atteints dans leurs intérêts, de brandir leur foudre... de carton sur l'homme, l'artiste et le professeur que vous êtes !... et aussi sur le psychologue ! car vous l'êtes également pour ne vous être pas imaginé que vous lésiez de nombreux intérêts particuliers et entamiez la démolition de ce pseudo-colosse aux pieds d'argile et au corps de mie de pain qui a été, et qui est malheureusement encore ce qui a nom : *Enseignement du chant !*

Certes, si ces pensées vous sont venues, — et il est impossible qu'elles ne vous soient pas venues, — pourquoi tardez-vous davantage à faire connaître votre méthode ?... méthode personnelle, je le sais, ainsi que j'ai pu l'apprécier en vous entendant, vous, et ensuite vos élèves.

J'ai suivi vos conférences de la rue Drouot. Réunissez-les, publiez-les, répandez le bon grain, car vraiment l'ivraie règne par trop et en trop de lieux !.. et les résultats sont trop fâcheux et pour la santé, la durée des voix, le souci des bonnes exécutions lyriques en France, et pour la renommée de notre théâtre lyrique français !

Le martyrologe des voix des chanteurs français a assez duré ! Quelle liste navrante ne nous donne-t-il pas !

Je suis depuis de longues années les concours du Conservatoire, en ce qui concerne seulement le chant (hommes et

femmes) et la déclamation lyrique (opéra et opéra-comique). J'ai poussé plus loin mon enquête et j'ai cherché ce qu'ont fait ou ce que font les premiers prix, hommes et femmes, dans ces trois spécialités : chant, opéra et opéra-comique. Le résultat de l'enquête ne m'a pas surpris, mais navré !

Je préfère ne pas vous en parler, vous laissant ce soin, car vous devez être autrement documenté que moi, vous qui êtes depuis cinquante ans au Conservatoire.

Je ne dois pas vous laisser ignorer aussi que j'ai toujours chanté. Je chante encore du mieux que je peux, sans aucune prétention, je vous prie de le croire. Je chante en musicien, n'ayant jamais pris une leçon, et c'est peut-être là la première raison de la conservation de ma voix !

En 1907, lors de la première publication de vos articles de *Comœdia*, j'ai été un moment tenté de vous demander de me faire travailler... Je me suis trouvé trop âgé !

Cependant, à peu près tout ce qui, depuis de nombreuses années, a été publié sur la voix et le chant m'est connu, aux points de vue anatomique, physiologique, théorique, pratique et technique. Certes les médecins physiologistes qui se sont spécialisés dans ces questions vous sont aussi connus qu'à moi. Par vous, j'en suis persuadé, leurs œuvres ont été étudiées, analysées, approfondies et appréciées à leur juste valeur.

Ces noms, ai-je dit, vous sont connus ainsi que leurs œuvres ? La lecture de certains de ces ouvrages, sans que j'aie comme vous des connaissances spéciales, m'a intéressé et mon attention s'y est arrêtée, mais j'avoue que mes connaissances en anatomie, en physiologie, en théorie, en pratique vocale, en technique enfin, sont trop superficielles,

pas poussées assez avant pour pouvoir en causer sérieusement, surtout avec vous.

Je sais quelle admiration vous avez pour Le Porpora, pour Tosi et pour Stéphan de la Madelaine.

Je sais combien vous prisez le docteur Segond et bien d'autres de ces hommes éminents dont il vous appartient, plus qu'à tout autre, d'assigner un rang hiérarchique dans cette science du chant, de ces hommes dont tous les chanteurs doivent connaître les œuvres et à qui ils doivent réserver leur admiration, vouer leur reconnaissance, et qu'ils ne connaissent que si imparfaitement, hélas !

D'autres publications plus près de nous — je vous ai dit que je les connaissais presque toutes — appellent l'attention, et j'attends vos appréciations pour vous faire connaître les miennes. Je vous écrirai de nouveau, d'autant que je sais aussi que vous devez publier en mai 1913 un deuxième volume. C'est pour celui-là que je réserve mes appréciations, que je vous transmettrai de la même façon dont celles-ci vous arrivent, si vous le permettez. Cependant, rassurez-vous, je ne vous oublie pas. Je ne vous oublierai jamais, et si je meurs avant vous, mon testament vous dira et vous prouvera en quelle estime je tiens l'homme et quelle admiration j'ai toujours éprouvée pour l'artiste !

Je vous signale aussi les deux livres du docteur P. Bonnier, celui du docteur Marage, etc., etc., de façon à vous inciter à en parler dans votre livre. Ces sujets sont si complexes, si intéressants, si pleins de détails importants, inépuisables, on peut dire !

Et oui, vous le savez mieux que moi.

Tous ceux qui, par leur situation officielle, officieuse même,

scientifique, artistique, ont pu attirer les regards, retenir l'attention, provoquer le succès, atteindre au triomphe et aux positions les plus élevées, goûtent peu vos dires. Ils vous trouvent intransigeant, trop radical, exclusif, entier, brutal, cruel même. Il est vrai qu'aucun de ceux-là n'a essayé de prouver que vous puissiez être dans l'erreur : il est plus facile de blâmer, de critiquer en bloc ! Ils ont des yeux et ne voient pas ! Ils ont des oreilles et ils n'entendent pas !

D'aucuns disent qu'on a chanté avant votre venue sur le globe terrestre, que d'autres que vous peuvent bien donner des leçons de voix, de mécanisme vocal, que sais-je ? que vous êtes vraiment trop personnel, trop entier, exagéré, passionné, irréductible, etc., etc. Pardonnez-moi, je suis votre ami, mais vous aimez la vérité... Moi également ! Bref, qu'on doit vous arrêter dans cette voie (sans jeu de mots), chercher par tous les moyens possibles à vous empêcher de faire connaître votre méthode, vous amoindrir, vous rabaisser, établir, si faire se peut, une sorte de quarantaine autour de vous, de votre enseignement, et empêcher le succès qui aurait dû, d'après l'avis de tous ceux qui connaissent votre méthode, couronner depuis longtemps vos travaux, vos efforts, vos découvertes, votre courage !

Et on vous a décoré !

A leur fureur mêlée de jalousie, à leur impuissance, on pourrait déjà juger de la vérité de vos dires qui viennent contrecarrer leurs projets, mettre une digue à un enseignement qui, jusqu'ici, n'a reposé que sur la fantaisie, les habitudes bonnes ou mauvaises des chanteurs devenus professeurs, et aussi sur leur sottise, leur prétention, leur ignorance, leur suffisance et leur insuffisance.

Rassurez-vous ! Courage ! Le succès viendra. Il est venu.

La vérité s'impose toujours et finit toujours par triompher ! Seulement, elle y met quelquefois du temps !

Oh ! je sais bien qu'en vigoureux Auvergnat, avec cette ténacité qui distingue les fils et les descendants de l'immortel Vercingétorix, le glorieux vaincu de César, le héros du patriotisme, vous avez jusqu'ici non seulement répondu aux attaques, mais que vous les avez provoquées, réduites au silence, tout au moins, ce qui prouve déjà que vous ne les redoutez pas.

Il vous reste une tâche à remplir. Le courage ne vous fait pas défaut. Vous remplirez cette tâche ; vos amis, vos élèves, vos admirateurs y comptent... et l'attendent.

Mais nous sommes en France, mon cher artiste. Toute méthode nouvelle doit être proclamée officiellement, même par des incompétents. Les mauvaises n'ont pas besoin de considération... Elles se répandent comme les épidémies, et quel que soit le nombre des victimes, l'épidémie, comme l'incomplet, le faux enseignement du mécanisme vocal, continue à faire des victimes. Les moutons de Panurge, les snobs, les ignorants sont là pour les propager, les soutenir, les glorifier, ces théories fausses, ces manœuvres coupables, souvent.

Et cette obstruction systématique est déjà un garant de la vérité de vos affirmations.

Oh ! on vous redoute !

Et il faut bien reconnaître qu'ici rien ne change, et qu'encore aujourd'hui, souvent, trop souvent, où il faut un calculateur, on place un danseur, ou réciproquement !...

Vous allez publier un livre, un livre annoncé, attendu, et

attendu avec impatience par tous les artistes, les chanteurs, les amateurs qui ont été alléchés par vos articles de *Comœdia* et autres publications dans différents journaux, par vos conférences, et au-dessus de tout, et mieux que par tout cela peut-être, par cette constatation que vous chantez encore malgré vos soixante-dix ans (1) !

Vous chantez d'une voix que peuvent vous envier des jeunes, car vraiment, chaque fois que vous chantez, vous établissez la vérité de vos assertions et prouvez la supériorité de votre méthode, son unité, sa maîtrise.

Vous voyez, mon cher contemporain, que malgré mes critiques, je rends justice à la vérité, que je reconnais vos efforts, que je louange votre ténacité, que je proclame votre méthode supérieure, unique et personnelle !

Quant aux méthodes de chant, je connais vos idées et je les partage. Il me reste à vous souhaiter bonne chance, bonne santé pour mener à bien votre œuvre; vos lecteurs auront le plaisir de vous lire, éprouveront la satisfaction de trouver à chaque page un procédé sûr, partant un guide solide, qui mènera au port l'élève, l'artiste, désemparé jusqu'ici par cette absence de règles sérieuses, absolues et définitives. De cette façon, il leur sera facile de se corriger de leurs défauts, d'augmenter leurs connaissances techniques. Aux élèves, je souhaite de reconnaître, de suivre votre méthode unique, personnelle, qui est parfaite et défie toute comparaison. Amen !!

1. Tous les auditeurs qui ont assisté à la belle fête du cinquantenaire, aux noces d'or artistiques de M. L. Melchissédec le 24 avril passé, au Trocadéro, seront de l'avis du correspondant anonyme, car M. Melchissédec a chanté trois fois, avec un bis, aux acclamations de tous.

NOTE DE L'ÉDITEUR.

Permettez-moi de vous serrer les deux mains, avec toute l'estime que j'ai pour l'homme et l'admiration que je voue à l'artiste et au professeur.

Votre ami.

P.-S. — Lisez, mon cher artiste, avec l'admiration qui convient, ces annonces cueillies çà et là dans différents journaux :

Conservatoires de... Chaillot ou de Charenton... Pose de voix, facilité d'engagements et payements par... inconnu !

Cours de chant, mise en scène, par... inconnu !

Leçons de chant, pose de voix, acquisition du timbre, par... inconnu ! Engagement France, étranger, préparation au Conservatoire, par... inconnu !

Chant, mise en scène, danse, opéra-comique, opérette, théâtre, music-hall, payement après engagement, cours gratuits soir, amorce, par... inconnu !

Lauréat du Conservatoire, mise sur les lèvres de toutes les voix émises en profondeur de bouche (oh, ma tête !), forme idéale de la bouche, par... inconnu ! Débuts assurés, nouvelle École de Chant, pose de voix, etc., facilité de payement, etc., etc., par... inconnu !

Études vocales et théâtrales complètes, maladies de la voix, l'art de se faire une voix, etc., par... inconnu !

Je désigne sous le vocable « Inconnu » parce que ces noms n'ont aucun intérêt, et sont quelconques.

Mais comment résister à ces annonces et réclames alléchantes et prometteuses ?...

Et les cours gratuits donc ?... toutes formules qui, à l'instar et à *l'envers* des oripeaux placés dans les champs pour effrayer et éloigner les moineaux (des chanteurs aussi, ceux-

là !), réclames placées là pour attirer les chanteurs, tour à tour moineaux, moutons de Panurge, crédules, ignorants, gogos et gobeurs — oh combien !

Je dois répondre à cette lettre avec la franchise qui me caractérise, la même franchise qui a inspiré celui qui l'a écrite ! Je ne me laisserai arrêter par aucune considération, qui pourrait, si j'en tenais compte, me forcer d'atténuer, de voiler la vérité sous le fallacieux prétexte de ne blesser ni le loup ni la chèvre, ni de manger le chou. Car j'en mourrais de faim et personne ne serait satisfait, que le loup perfide, le professeur, ou la chèvre candide.

Oui, certes, la vérité, les vérités sont difficiles à énoncer, cruelles à révéler et à faire écouter ; elles sont toujours utiles à connaître, surtout pour celui en faveur de qui elles sont mises au jour. Ici, ce sont les chanteurs et les élèves qui doivent en bénéficier.

La vérité pique quelquefois, elle ne blesse pas ceux qui, intelligents, sans parti pris, savent qu'elle peut leur être utile, ceux qui, sans orgueil, se l'appliquent seulement en totalité ou en partie.

C'est ce livre qui portera ma réponse à mon aimable correspondant.

« Mon cher monsieur, mon cher ami, me permettrai-je de vous appeler, je ne veux pas douter et suspecter un seul instant votre amitié, votre sollicitude, votre sympathie.

« Je vois que vous me connaissez depuis longtemps. Parmi vos critiques, je distingue celles qui s'adressent à l'homme, et celles qui visent l'artiste ou le professeur...

« Je vais vous répondre de mon mieux.

« Vous me connaissez, dites-vous, mon cher ami ? Vous savez alors qu'en tout et pour tout j'aime avant tout la vérité, toutes les vérités.

« Je n'ai pas à parler ici de ma carrière artistique, certainement une des plus longues, sinon la plus longue qui soit (1862-1913) : cela fait bien, si je ne me trompe, cinquante ans!

« Cependant, oyez :

« Je débutai en décembre 1862, à Rive-de-Gier (Loire), dans un concert donné au bénéfice de mineurs brûlés où je chantai le grand air de *Lucie* de Donizetti.

« Un journal local écrivit quelques jours après : « M. Melchissédec est de forte race, il a goûté de la « graisse de lion, et dans le grand air de *Lucie* qu'il « a chanté avec une furia et une maestria auxquels « on était loin de s'attendre de la part d'un jeune « homme, presque encore un enfant, qui, pour « la première fois affrontait l'intimidation de la « rampe... etc. »

« Quant à mes dernières auditions, elles ont été : le 15 août, à Héricy (Seine-et-Marne), dans *Souvenirs de vieilles guerres*, de V. Hugo et Altès, la romance

du *Pardon de Ploërmel*, *les Deux Grenadiers*, de Schumann, en *si* mineur et *si* majeur ; et le 19 décembre, à la huitième conférence que j'ai donnée à la mairie de la rue Drouot au bénéfice des Sociétés philotechniques de Paris (8e année).

« Je dois dire, avec un certain orgueil, que depuis neuf années, ce sont les plus suivies, celles qui attirent le plus grand nombre de spectateurs, quoique j'y serve des vérités qui font rire jaune certains confrères. D'autre part, cela me vaut des appréciations dont je peux me montrer fier, entre autres celles-ci, par exemple, de Mme Simonetti, une aimable et talentueuse chanteuse, professeur de chant, qui m'envoie sa carte avec ces mots : « J'ai donc trouvé mon maître ! » Merci, chère Madame ! Mais j'ai lu votre méthode ; elle est remplie d'excellents conseils et je la prise comme il convient.

« La dernière fois enfin où je me suis fait entendre, c'est à ma soirée de Cinquantenaire, le jeudi 24 avril 1913, au Trocadéro.

« J'écrirai, dans le deuxième volume, ma courte autobiographie, où je rappellerai la singularité, la particularité de mes études... mes études ! ! ! On appréciera, et on jugera les incidents survenus pendant ma carrière lyrique, au point de vue vocal. Je dirai tout cela, ne fût-ce que pour éviter à mes collègues, à mes camarades et surtout aux jeunes élèves de chant, les nombreux impedimenta qui m'ont

quelquefois gêné, inquiété, arrêté, paralysé dans ma production vocale, ainsi qu'il arrive à beaucoup trop de chanteurs, et qui me causaient des troubles et des inquiétudes mortelles — le mot n'est pas gros! J'en appelle aux chanteurs sincères : l'énervement, le trouble, l'inquiétude, ce qui peut influer sur la mémoire, c'est l'état actuel des chanteurs à l'approche d'une note... incertaine ou de tel ou tel passage. Cet état est le résultat inévitable de cette absence presque totale d'éducation, *purement vocale sérieuse*, qui a toujours et partout manqué de bases, à moins que le dit chanteur ne soit doué d'un très grand orgueil, d'une absolue confiance en lui ou d'inconscience — car tout cela se rencontre ; ou bien encore à moins qu'il n'ait comme atouts principaux une voix solide et *une bonne santé générale* qui lui donnera une bonne santé vocale, l'une n'allant pas sans l'autre !

« Et puis, l'accoutumance, le succès, la situation artistique. A tout ceci il a toujours manqué, il manquera toujours un fonds de connaissances techniques, théoriques, une pratique sûre, toutes choses que nous apportons, on le verra bientôt.

« J'ai, malheureusement pour moi, et plus qu'aucun autre, été à même de me bien rendre compte de cette absence d'éducation vocale proprement dite... En effet, j'ai chanté les rôles de ténors : *Zampa :* rôle de Zampa ; *Richard Cœur-de-Lion :* rôle de Blondel ;

les barytons d'opéra-comique : *le Maître de chapelle*, *les Dragons de Villars*, etc., etc. ; les barytons de grand opéra : *l'Africaine*, *Rigoletto*, *Guillaume Tell*, *Aïda*, etc. ; les basses chantantes d'opéra-comique : *Haydée*, *le Caïd*, *la Servante maîtresse*, etc. ; les rôles de secondes basses : Sulpice, de *la Fille du régiment;* Gil Pérez, du *Domino noir;* Girot, du *Pré aux Clercs*, etc.

« J'ai donc pu, je le répète, mieux que personne, juger de ce que vous vaut cette absence de technique et de pratique vraie et réalisable, résumée dans un enseignement du mécanisme vocal qui n'a jamais été organisé nulle part, mécanisme qui est et doit être le même pour tous, *hommes* et *femmes*, la voix humaine se produisant chez tous les humains au moyen des mêmes facteurs et collaborateurs musculaires ou autres...

« Ce que je dis ici s'applique à tout ce qui a trait au chant, tant officiel qu'officieux, car, dans l'une et l'autre catégorie, chaque professeur indique, démontre aussi bien qu'il le peut, je vous l'accorde, ce qu'il croit bon, vrai, profitable et exact, principalement ce qui lui a réussi, à lui, s'il a été chanté.

Dans ce dernier cas, il lui est difficile, sinon trop souvent impossible, d'expliquer, d'indiquer sa technique, d'autant que les principales qualités qui lui ont valu le relief, le succès, le triomphe même, ont eu pour bases primordiales : 1° une belle et bonne

voix, accompagnée d'autant de qualités naturelles que vous voudrez ; 2° un instinct organique le faisant propre à exercer cette profession de chanteur plutôt qu'une autre. Joignez à cela un physique plus ou moins avantageux, de la passion, de l'extériorité, et peut-être, au-dessus de tout, une bonne santé générale, partant vocale.

« Écoutons à ce propos Stéphan de la Madelaine, dans son livre : *Théorie complète du chant* (1851) :

« Il est vrai de dire que l'habitude des vocalises « tient lieu, *à la longue*, *de toute instruction de* « *l'élève ;* car l'organe phonique a ses instincts « comme tous les autres organes de la substance « humaine : il s'engrène dans un cercle d'exercices « qu'il accomplit machinalement ; il ne lui faut que « du temps pour cela.

« Les vocalises sont de bonnes choses en ce « qu'elles donnent *tôt* ou *tard* la science du méca- « nisme vocal (1), mais on conviendra qu'un pro- « cédé, une méthode vaudrait mieux encore (2). »

« Tout le reste de cette citation mérite d'être connu ; nous la donnerons complète dans le courant de notre livre.

« Du reste, Rameau, en 1760, traite aussi de ce

(1) Nous ne sommes en ceci nullement de l'avis de Stéphan de la Madelaine, pour qui nous professons une très grande admiration cependant.

(2) Mais Stéphan de la Madelaine ne résout pas et ne donne nulle part la solution du problème.

sujet, et vous trouverez ses citations dans le courant de notre travail, ainsi que celles de Le Porpora, de Tosi et *tutti quanti*.

« A ce propos, Stéphan de la Madelaine cite les meilleurs professeurs de cette époque (1851) : Bordogni, Ponchard, créateur de *la Dame blanche*, Mme Cinti-Damoreau, créatrice du *Domino noir*, de *l'Ambassadrice*, de *la Muette*, etc., qui, eux, pas plus que lui, ne solutionnèrent le problème qui, jusqu'à ce jour, attend son Messie !

« D'autre part, Stéphan de la Madelaine a tort de dire, d'affirmer que l'*habitude des vocalises* tient lieu à la longue « de toute autre instruction de l'élève ».

« Non, il ne saurait ici être question d'instruction vocale, c'est-à-dire que la voix, comme tous les autres organes humains, se plie à des coutumes, acquiert des habitudes, des facilités que viennent seconder des dispositions spéciales, secondées elles-mêmes par un instinct organique, et c'est alors et encore la nature qui est devenue le coefficient le plus important de cet état de choses.

« Mais gare à la moindre atteinte de l'état de santé général !

« Je dois, sans plus tarder, et pour répondre à votre attente, *déclarer que j'apporte la solution au problème jusqu'ici non résolu. Je l'affirme une fois de plus, et le prouve !*

« Cette question, ces questions, plutôt cette solu-

tion, cette base de mon enseignement très personnel, unique, sera traitée plus loin avec l'importance que comporte un pareil sujet, puisqu'il établit un enseignement resté jusqu'ici un champ, qui servait de prétexte, de terrain de manœuvres et de profits à la fatuité, à l'originalité, quand ce n'a pas été l'erreur, la sottise et la présomption, et même quelquefois la bêtise, la folie même.

« Certes, je n'ignore pas que lorsque l'on parle de soi, on est traité de présomptueux, d'orgueilleux, etc. Alphonse Karr a, sur ce sujet, dit d'excellentes choses, entre autres ceci, ou à peu près :

« Oui, oui, le moi est haïssable ! mais de qui, de « quoi puis-je parler mieux que de moi, de mon « moi, de ce que je suis, de ce que je sais ?... sur- « tout quand on est guidé par un instinct d'honnê- « teté, de franchise et de droiture absolues et qu'on « est résolu à dire toute la vérité ? »

« Oh ! vous pensez bien que je n'ignore rien de ce que d'excellents collègues débitent sur mon compte.

« Les bêtises, les sarcasmes, les sottises ne sont pas des raisons, et ce n'est pas répondre — ou bien imparfaitement en tout cas — aux théories, à la pratique, à la technique que je préconise, et que j'établirai d'une façon absolue, vraie et définitive.

« Je suis votre lettre et y réponds alinéa par alinéa.

« Oui, oui, j'ai écrit qu'on n'avait jusqu'ici jamais donné de leçons de voix, en tant qu'instrument, bien entendu.

« Entendons-nous afin qu'il n'y ait pas, qu'il *n'y ait jamais d'équivoque*.

« Jusqu'ici, on a confondu, sur ce vocable *Leçon de chant*, la leçon dite de voix et la leçon dite de chant. Mais, observez que le mécanisme vocal est une science se départageant elle-même en quatre parties qui sont, chacune d'elles, une science proprement dite :

« 1° La science de la respiration (1) ; 2° l'euphonie ; 3° l'orthophonie ; 4° la phonétique générale.

« Ce n'est certes que lorsqu'on a sur ces quatre sciences des idées tout à fait précises qu'on devrait pouvoir se livrer au chant, qui, lui, est un art qu'il ne nous est seulement permis que de diriger chez l'élève, en supposant qu'il y existe, ne fût-ce qu'à l'état embryonnaire. Reconnaissons que cette voix, cet instinct du chant pourrait exister sans que personne s'en soit douté, même l'heureux bénéficiaire possesseur de cet instinct, de cet heureux instinct, et du heureux hasard dont parle Rameau !

« Oui, je le répète et le crie bien haut, seul j'ai trouvé la solution du problème, et jusqu'ici je ne sais que moi seul qui puisse avoir la prétention de

(1) E. Bosc, *le Livre de la Respiration.*

l'enseigner, de le diriger par des leçons pratiques, par des explications, des règles, et surtout par l'exemple, *ce qui est l'essentiel !*

« Ah ! si, comme vous dites, vous jouez du violon comme moi, vous n'en jouez pas bien. Pardon de ma franchise !

« Il me faut bien répondre sans plus tarder à ces objections. Vous me rappelez que d'aucuns me disent : « Mais, on a chanté avant votre venue sur le globe « terrestre ! » Certes, on a toujours chanté, on chante, on chantera toujours. Rabasson a dit : « L'homme « a chanté aussitôt qu'il a été fortement impres- « sionné ! » Et notre père à tous, Adam, n'a-t-il pas chanté avec Ève, notre mère, la première chanson d'amour ? La Pompadour a chanté devant Louis XV. Et David, il y a longtemps, a chanté devant Saül !

« Qui produit ces objections ? Les sourds, les aveugles intéressés ou volontaires... Mais aussi, jadis, on avait les galères ; avec l'aide des rames et des voiles on marchait ; puis on a eu des aubes, puis l'hélice, aujourd'hui le pétrole, l'essence, l'électricité. Jadis, on a eu des couleuvrines, puis le fusil à vent, à pierre, puis la capsule, le fusil à aiguille, aujourd'hui le fusil automatique. Jadis on avait, pour envoyer et communiquer les nouvelles, les courriers à pied, à cheval ; puis, en Algérie, au Maroc, les feux allumés sur les montagnes, puis le télégraphe Chappe, puis le télégraphe électrique ; aujourd'hui,

les ondes sonores. *Branly for ever !* On chargeait jadis les canons par la gueule, aujourd'hui c'est par la culasse. Le progrès, le progrès partout, sauf en voix et en chant...

« La musique cependant a changé, puisque, dit-on, elle change tous les trente ans !

« Il n'y a que pour la voix et le chant que *rien* ne change. Toujours les mêmes errements, la même absence de technique, de règles, malgré les progrès réalisés par les physiologistes spécialistes qui, comme moi, crient, crient... Mais, il n'y a donc que des sourds ? C'est à le croire. En art, stationner, c'est reculer, n'est-il pas vrai ?

« Je possède environ cinq à six cents livres sur la voix et le chant.

« Je n'y ai rien trouvé, pas plus la solution du problème que l'embryon de ce qui fait le fond de ma découverte et de mon enseignement, de ma *méthode* personnelle.

Mes articles, mes conférences et mes lettres (1)

(1) Articles dans *Comœdia* (17 décembre 1907, 9 et 22 janvier 1908, 4 mars, 16 avril, 9 juin, 3 et 30 juillet, 13, 15, 18 et 24 novembre 1908) ; dans la *Revue moderne* (10 janvier 1910) ; dans *le Petit Bleu* de Bruxelles sur « la Pénurie des chanteurs » (25 janvier 1910) ; dans *le Moniteur théâtral* sur « la Musique italienne et l'Art du Chant » (15 février 1910, 17 novembre 1910) ; dans *l'Écho du Midi* de Nîmes (décembre et janvier 1911) ; dans *la Patrie*. Conférences au Conservatoire, dans les mairies des Ier, IVe, IXe, XVIe arrondissements, à Meaux, Nantes, Rouen, Liége, à l'Université en 1905. Mes lettres à *Comœdia* et les trois articles de mon ami Émile

ne m'ont, comme vous le dites, valu et ne me valent encore que médisances, calomnies, moqueries. Mais, je le répète, on s'habitue à tout et je me suis fait une cuirasse d'indifférence et de dédain, étant donné l'absence de compétence de ceux qui croient m'atteindre, alors qu'ils ne font montre que d'un esprit de routine, de jalousie, de rancune et d'impuissance !

« Quant aux méthodes dites de chant, *aucune ne solutionne*. Celles-ci contiennent de bons conseils ; celles-là des absurdités, des erreurs ! Du reste, elles se contredisent à qui mieux mieux... avec l'autorité qu'on attribue, à tort ou à raison, à celui qui la signe et ne l'a pas toujours écrite... Et apprend-on le chant dans et par les livres ? Non !...

« C'est surtout par *l'exemple*, et voyez comme la plupart des pseudo-professeurs de chant actuels sont bien fondés, bien documentés pour donner des leçons de voix.

« En effet, on trouve dans la très longue nomenclature des professeurs dits de chant : des compositeurs, des chefs d'orchestre, des violonistes, des pianistes, des professeurs de solfège, des danseuses, une grosse caisse, un premier prix de piston, de vagues élèves, plus ou moins du Conservatoire, couronnés ou non, plutôt découronnés ! !

Gautier dans *le Petit Journal* sur « la Crise du Chant » (29 mai, 10 juin, 23 juillet 1910). Actuellement encore, mes articles dans le journal *le Théâtre français*, dans *Théâtres et Concerts*, etc., etc.

« Ne voilà-t-il pas une pléiade de gens bien dénommés professeurs de chant ?

« Oui, oui... le chantage... mais il y a le chant et le chantage ! Ne pas confondre !

« Nous ne saurions passer sous silence une catégorie de professeurs, disons plutôt *régisseurs*. Oh ! qui dit régisseur ne dit pas professeur ! Régisseur signifie plutôt : chanteur usé, ou chanteur raté, connaissant le métier des ficelles et des détails de la mise en scène comme les connaîtrait le chef machiniste s'il suivait toutes les répétitions. Ces gens-là, embusqués dans une tour, donnent des leçons de voix, de chant, de mise en scène, de tout ce qu'on veut, avec l'appât de l'audition et de l'engagement. Et les directeurs supportent cela.

« Qu'importent le nom du professeur, la situation qu'il a occupée au théâtre; qu'importent ses succès, ses triomphes même ! Non, il s'agit de bien connaître son professeur, ses connaissances techniques, anatomiques, physiologiques, ses théories, et la pratique expliquée, raisonnée, démontrée, prouvée à chaque leçon, à chaque exemple. Exemple donné par lui avec la voix, et non le piano : voilà l'essentiel pour l'élève.

« Lisez donc l'article du critique Vuillemin dans le numéro du journal *le Théâtre français* du 20 novembre 1912.

« Le compositeur, le bon musicien, le vrai, peut

donner une leçon à un chanteur, à un violoniste, à un flûtiste, etc. Ce sera une leçon de goût, de style, de mode, etc., bref, d'interprétation, qui deviendra personnelle, étant donné les qualités personnelles de l'exécutant. Mais donnerait-il, ce musicien, pour tant de talent qu'il ait, une leçon de clarinette à un jeune homme qui veut apprendre à jouer de la clarinette ?... Alors... Tout ceci est logique, n'est-ce pas ?

« Un chanteur devant qui j'ai toujours été en admiration, et que j'ai proclamé, par notre temps de démocratie, le président de la République des chanteurs — j'ai nommé notre dernier grand chanteur : Faure ! — a écrit une méthode remplie de bons conseils, de précieux exemples... mais la solution ?...

« Masset a aussi écrit une bonne méthode... mais la solution ?...

« Le nombre des méthodes, dites de chant, est innombrable — comme le sont les étoiles ; seulement celles-ci éclairent, les autres obscurcissent. *C'est peut-être voulu !*

« Il en est de même du nombre des professeurs dits de chant. Leur nombre augmente sans cesse ; il y en a presque autant que d'élèves, et, à mesure que leur nombre augmente, le nombre des chanteurs diminue. Mais le nombre augmente de ceux qui, parmi les artistes et les élèves, altèrent et perdent leur voix. Alors concluez...

« Je m'exprime, me dites-vous, avec une franchise, une rondeur militaire qui frise quelquefois la rudesse, la brusquerie. Oh ! nous vivons à une époque où on aime peu la vérité.

« Je la dis toujours et la dirai toujours, et ceux qui, comme moi, ne savent ou ne veulent pas l'envelopper dans une pastille édulcorée à dessein, trouvent des récalcitrants ou des aveugles volontaires, les plus aveugles parmi les aveugles ! Quant aux sourds, leur nombre est incalculable ! N'ai-je pas entendu une salle enthousiaste applaudir, rappeler, ovationner un ténor qui avait chanté faux ? De là je conclus que les sourds étaient en majeure partie dans la salle.

« Et celui qui se sent atteint par ces vérités me voue aux dieux infernaux !

« Merci, cher confrère !

« Victor Hugo a dit :

« Dans confrère il y a frère ! »

« Alors ? Je m'apaise et je continue.

« Ces vérités qui l'aiguillonnent, le harcèlent, le piquent, même d'une égratignure, il s'en venge comme il peut, rarement comme il veut. Il n'a pas le choix des moyens !

« Les hommes impartiaux sont rares. Que voulez-vous ? On ne se refait pas... Et, en admettant que j'adopte d'autres formules pour envelopper mes vérités, même des formules émollientes, elles n'en

seraient pas moins des vérités : il y a tant de gens intéressés à les écouter : compositeurs, chanteurs, directeurs, élèves, artistes, etc., en somme, tous les auditeurs. Mais l'élève de chant est si mouton de Panurge que c'en est désespérant. Puis, quelle inconscience!... Certes, beaucoup m'approuvent, mais les gens courageux sont aussi très rares. Tant de gens ont un fil à la patte... Il faut compter avec ses intérêts, sa situation, celle d'un des siens...

« Et le nombre de ceux qui vivent de la contre-vérité est si grand ! Que gagneraient-ils à écouter la vérité et à la cultiver, à reconnaître leurs erreurs ? Rien ! Ils perdraient tout et devraient se contredire, et renier, quelquefois, tout un passé : des théories, des pratiques fausses.

« Quelquefois déjà on a essayé de me mettre des bâtons dans les roues. On a échoué ! Et c'est justement ceux qui auraient le plus d'intérêt à m'écouter, ou tout au moins à se montrer justes, impartiaux, à faciliter ma tâche, étant donné ma personnalité artistique, mon passé, mes recherches, mes travaux — qu'ils n'ignorent point. Il n'y a que ma méthode qui les offusque, à moins qu'elle ne gêne leurs amis. Aussi, aujourd'hui, je ne leur demande que leur neutralité. S'ils me la refusent, je m'en passerai. Tant pis pour eux et surtout pour ceux qui suivent leurs conseils.

« Non, ils veulent rester sourds, aveugles. Soit !

Je serai peut-être, avec mes livres, l'oculiste qui les opérera de cette cataracte... volontaire.

« Les obstacles ne me rebutent point, — au contraire, ils me stimulent, — et vous allez voir que je vais être dans l'obligation de leur dire peut-être un jour merci.

« Je suis dans la vérité : j'y resterai !

« On s'y sent fort comme dans un camp retranché, bien armé, bien défendu, muni de vivres et de munitions pour résister, combattre et vaincre !

« Dans notre pays il faut à tout et partout l'estampille officielle, mais les esprits indépendants sont redoutés !

« Quand on connaît ceux qui sont chargés de vous octroyer cette estampille, on est édifié sur leur compétence, on est stupéfait de voir la routine continuer à s'imposer comme vérité, alors que ce qu'elle produit établit son impuissance et sa nullité et les dangers que son emploi et son culte causent aux voix.

« Nous vivons dans un temps de veulerie et de je m'enfichisme qui s'accentue chaque jour.

« Pas de bruit ! Pas d'affaires ! Cela va comme cela ! Cela durera autant que nous ! Bravo ! oui, oui, Louis XV disait aussi quelque chose comme cela : « Après nous la fin du monde ! » et quelques années après la Révolution éclata !

« Rassurez-vous, mon cher ami, chaque chose vient à son heure. Quand on aura pris connaissance

de mes deux livres : du premier qui a pour titre : *Pour chanter, ce qu'on doit savoir* (*ma méthode*) ; du second, *le Vade-Mecum du Chanteur*, on sera édifié.

« Si on continue à être sourd et aveugle, c'est que ces deux maladies ne peuvent être guéries ; les malheureux ignorants et les snobs, seuls intéressés à voir se perpétuer l'erreur, devront être abandonnés comme incurables. La Salpêtrière des vocaux pourra être créée.

« Je n'espère intéresser que les artistes, les vrais. Ce qui reste est quantité négligeable : c'est ce qui se complaît et croupit dans l'erreur, se contente de billevesées, de sottises, croit au bluff, à la réclame, et n'admire que les charlatans ou les banquistes.

« Sur ce, merci, et laissez-moi exprimer l'espoir que je vous connaîtrai un jour — ou l'autre.

« MELCHISSÉDEC. »

Avant-Propos à MA MÉTHODE

Je dois reconnaître et déclarer que, autant ma méthode est difficile à dépeindre, à faire connaître, à circonstancier par écrit, autant elle est facile à divulguer, à apprendre, à prouver, à exécuter, à indiquer verbalement, étant donné que l'éducation de l'oreille est à point et la facilité d'imitation acquise et établie. Cette éducation et cette facilité restent et resteront toujours le meilleur et le plus important coefficient pour donner et prendre une leçon de mécanisme vocal et de chant.

C'est d'autant plus vrai que personne plus et mieux que moi ne peut se convaincre aussi bien de la vérité de ce que j'avance que de l'unité et de l'excellence de ma méthode puisqu'elle me permet de chanter, à mon âge (70 ans), 2 *à* 3 *heures par jour*, alors que non seulement mes contemporains ne chantent plus depuis longtemps, mais encore des camarades de 10, 15, 20, 25 ans moins âgés que moi. Concluez !

Je reconnais et je déclare — et j'en suis heureux

et fier — que l'action émolliente des années n'a pas diminué ma passion pour la vérité, pas plus que mon amour de mon art et de mon métier. Tout ceci est compatible avec l'honnêteté ; aussi je ne promets que ce que je peux tenir !

J'affirme aussi qu'en dehors de ma méthode les chances de réussite sont représentées seulement par une belle et jolie voix, un instinct organique, des aptitudes spéciales, et surtout le *heureux hasard* dont parle Rameau. C'est le cas ou jamais de vous faire connaître ce que dit Stéphan de la Madelaine à ce propos :

« L'organe phonique a ses instincts comme tous les autres organes de la substance humaine, il s'égrène dans un cercle d'exercices qu'il accomplit machinalement, il ne lui faut que du temps pour cela. Mais on conviendra qu'un procédé, une méthode qu'enseignerait cette science en peu de leçons, vaudrait mieux encore. »

J'ose dire et affirmer que je les apporte, ces procédés et cette méthode !

Avis aux intéressés, à ceux qui, par leur situation officielle, pourraient, devraient s'interposer, enquêter, voir clair enfin dans toutes ces questions, et se persuader que toutes les critiques formulées tous les ans à date fixe sur le Conservatoire, sont dignes d'être écoutées, qu'on doit en vérifier la vérité *et agir en conséquence.*

Chapitre essentiel pour préparer la divulgation à l'exposé et à la compréhension de ma méthode.

Ma méthode, je la revendique hautement ! Elle est le résultat de *50 années* de carrière, *de 25 années d'étude et d'observations.*

Quelle que soit la prétendue difficulté qui se présente, *le problème est résolu* — les problèmes, devrais-je dire.

Je l'ai dit et je le répète : il ne faut pas qu'il y ait équivoque. Je dirai bien tout ce que j'ai à dire, sans me préoccuper de ce que peut provoquer mon absolutisme, mon intransigeance, et encore moins des éclaboussures qui peuvent se produire autour de mes divulgations, de mes dénonciations et des preuves irréfutables que j'étalerai au courant de ce chapitre capital et de ceux qui suivront.

Je n'avance rien sans l'avoir contrôlé, éprouvé et prouvé.

Ce que j'ai à dire, je le dirai simplement, sans

circonlocution, sans subterfuge, avec la plus entière franchise. Si je faisais autrement, ceux qui me connaissent ne me reconnaîtraient plus.

Tout ce que j'ai produit jusqu'ici constitue un bagage suffisant qui me dispense d'insister. Je revendique l'invention, les perfectionnements, la puissance de ma méthode de phonétique personnelle et son usage. *Seul*, je puis en assurer la connaissance, la possession, l'emploi et la maîtrise. Mon passé artistique n'a rien à voir dans tout ceci, et il n'en sera tenu compte que dans une proportion minime, nécessaire aux souvenirs, aux comparaisons et aux preuves.

Tous mes élèves — les intelligents, tous ceux auprès de qui j'ai pu établir ma méthode, en prouver l'unité, l'efficacité, la maîtrise, les théories et la pratique exécutable, sont convaincus.

Ceux-là seuls savent ma méthode et pourraient, en partie tout au moins, la répéter. Mais pourraient-ils l'enseigner, l'expliquer, la démontrer, en surveiller *constamment* l'observation dans toutes ses parties? Non, ou seulement très incomplètement, très imparfaitement.

Mais voici le côté essentiel de ma méthode. Pour moi qui la possède à fond puisque je l'ai créée, que je l'exécute et la prouve chaque jour et à toute occasion, il m'est plus difficile, sinon impossible, de la décrire que de l'expliquer et la prouver.

Car une expérience consommée est indispensable pour cela, et certains points principaux, dans telle ou telle méthode, sont établis sur des pointes d'aiguilles et n'en ont pas moins une grande importance.

Grâce à ma méthode, l'instrument de la voix peut prétendre et aspirer à *tout* traduire, à tout peindre avec facilité, avec une quiétude plus indispensable au chanteur qu'à tel autre exécutant que ce soit, parce que son instrument, instrument de nature, est susceptible plus qu'aucun autre, et est soumis à toutes sortes d'influences étrangères à l'art : influences mentales, physiques, atmosphériques, etc.

Ainsi, parce que sa perfection dépend d'un état de santé qui peut être normal à présent et peut ne plus l'être cinq minutes après, instrument d'une susceptibilité extrême et qu'un rien modifie, atténue ou annihile même, disons, sans plus tarder : *Il ne faut jamais faire entendre un son de poitrine.*

On peut donc en produire ? m'objectera-t-on peut-être.

Certes oui, comme on peut mal marcher, mal exécuter tel ou tel mouvement physique, produit au moyen des muscles.

Donc, cette production d'un son, dit de poitrine, est le fait d'une erreur anatomique et physiologique et aussi d'un enseignement funeste, faux, de l'ignorance, en somme.

Helmholtz, physiologiste et chimiste allemand (1821-1894), a dit :

« La poitrine n'a pas de voix. La tête n'a pas de voix. La poitrine est à la voix ce que la caisse est au piano. »

Alors ?

Il fallait trouver le moyen de ne jamais employer la voix de poitrine, si peu que ce soit, et dans aucune circonstance. *C'est ce que j'ai trouvé!* Je m'en glorifie ! Et c'est la chose la plus simple du monde, comme, du reste, tout ce qui est naturel !

Il est parlé d'une voix, dite de tête. J'aimerais fort lui voir attribuer un autre qualificatif, car la tête, pas plus que la poitrine, n'a de voix.

Appelez-la *voix détimbrée*, par exemple, voix à ressources restreintes, et dont l'emploi n'est guère goûté que dans des circonstances rares et pour l'expression de sentiments de tendresses félines, de mignardises, de douceurs exagérées ou d'effets comiques, où ne peut jamais entrer la moindre virilité et dans laquelle on ne peut introduire nulle variété.

Les femmes n'ont pas de voix de tête (1). Quelques ténors peuvent l'employer. Des barytons assez nombreux la peuvent trouver et employer. Son emploi est ridicule chez les basses.

(1) Je me garderai de la plaisanterie facile : « Les femmes ont les cheveux longs et les idées courtes ! »

Les soprani n'emploient jamais la voix de poitrine. Je les en félicite, quoique ceci soit inconscient presque toujours.

Mais il en est parmi eux qui seraient fort embarrassés de la produire.

C'est dans la partie plutôt élevée de la voix, ce qui n'exclut pas la possession et l'emploi du médium, que brille le soprano. La vélocité lui est dévolue, ainsi que le charme, la douceur, la grâce et une force relative.

Le mezzo, hélas! emploie quelquefois la voix de poitrine, au grand dam de son exécution, de la beauté de sa voix, de sa santé et de sa durée, et aussi de la distinction du son, et, trop souvent, de la justesse.

Les contralti se croient autorisés à s'en servir. C'est souvent tant pis pour eux et pour les auditeurs.

Les sons de poitrine, dans cette voix, sont ordinairement communs, et Bataille, le créateur de *l'Étoile du Nord*, chanteur érudit, professeur entendu, chanteur de premier ordre, comédien de talent, avait bien raison de qualifier ces sortes de sons, chez le contralto, de *degueulando*.

Ces sons sont toujours communs, vulgaires, canailles, et doivent être proscrits en toutes circonstances.

D'aucuns croient devoir les employer pour l'expres-

sion de certains sentiments : ils ont tort, de même que le public a tort de les applaudir.

Rappelez-vous Thérésa, élève de Darcier, élève lui-même de Delsart. Elle disait admirablement, mais quels sons canailles, vulgaires, et que cette voix a donc été vite altérée et perdue (1) !

Les forts ténors s'en servent quelquefois, s'en sont surtout servi jadis. On ne lit pas sans stupéfaction, dans des livres qui ont la prétention de servir de guide et d'exemple aux chanteurs, ces mots :

« Les forts ténors chantent de poitrine, à partir de... jusqu'à... »

On devrait brûler ces livres !...

Et ils sont nombreux les noms des forts ténors qui ont été la victime de l'emploi trop fréquent de cette voix : Donzelli, Duprez, Duluc, Chevalier et *tutti quanti*... Ils sont trop ! ils sont légion !

Les barytons chantent de poitrine, disent ces mêmes livres, de... à...

Erreur ! erreur ! erreur !

Les basses, c'est encore pis ! Ces livres leur prescrivent de chanter toujours de poitrine, rien que de poitrine. Comment les voix humaines peuvent-elles résister à pareil enseignement ? Eh bien, elles ne résistent pas, et les basses graves sont les voix

(1) Un assez grand nombre de... professeurs en indiquent l'emploi et la conseillent. Il en est un qui la qualifie d'arme à double tranchant ! Barbares, ignorants, meurtriers et assassins de voix !

qui font entendre, le plus souvent, des sons faux. Comme premier résultat, c'est appréciable en effet !

Quand on a adopté l'erreur, le pluriel s'impose vite, et quand nous affirmons que les basses se fatiguent plus rapidement et plus facilement que les ténors, hein ! qu'en dites-vous ? Et c'est la vérité. On sait qu'à mesure que la voix monte le larynx se déplace et monte également, les cordes vocales inférieures se resserrent énormément au point que la quantité d'air se raréfie dans des proportions qu'explique et justifie le rapprochement des deux cordes inférieures, dites cordes vocales. Le coefficient, ici, se base sur la tension musculaire. Chez les basses, au contraire, quand la voix descend, le larynx descend, les cordes vocales inférieures s'écartent davantage et atteignent bientôt leur plus grand écartement ; l'air passe en plus grande quantité, et comme les poumons se fatiguent bien plus vite que les muscles et que cette fatigue même porte atteinte à la voix elle-même, mon affirmation s'explique d'elle-même et se justifie.

Elle se justifie de même pour les comédiens et les orateurs qui l'emploient, et clament, sans raison et à tout propos : « Allons, allons, un bon son de poitrine !... » Malheureux ! Assassins ! Plus malheureuses victimes ! malheureux auditeurs !

Faisons justice à toute cette ferblanterie de mots employés ici et là. Sons appuyés, sons sur le souffle,

sons d'ici, sons de là et d'ailleurs!... Incohérence! ignorance! présomption!

Et ce fameux vocable : *ut* de poitrine de Duprez!

Il n'a jamais été, ne peut pas être, ne sera jamais de poitrine. A tous les points de vue, *c'est impossible!*

Et avant Duprez a-t-on jamais qualifié les *ré* que Nourrit lançait dans le 3e acte de *Robert* « avec une vaillance qui n'a jamais été égalée », disait *la Gazette de France* en 1835? Mais ces *ré* n'étaient pas plus de poitrine que l'*ut* de Duprez!... Alors?

Et c'est seulement en 1835, quand Nourrit est allé en Italie et que Duprez le remplaçait à l'Opéra où il travaillait avec Donizetti, que ce malheureux grand artiste, dénommé le Talma lyrique, vit sa voix s'altérer d'abord, se perdre ensuite, ce qui l'amena à se suicider en 1837 à Naples. Lisez donc les *Mémoires de A. Nourrit* par Quicherat, de l'Institut. Vous y trouverez les lettres de Mme A. Nourrit et vous serez édifiés, ténors à voix de poitrine et à *ut!*

Allons plus loin dans nos appréciations. Cet *ut* de Duprez, ou de tout autre ténor, il est physiquement, physiologiquement, anatomiquement impossible qu'il soit produit et fourni en voix de poitrine. Alors?

Appelons donc les choses par leur nom.

Et ce n'est pas seulement à ce propos qu'on a écrit ou proféré des jugements ridicules.

Il n'y a rien de plus édifiant à ce sujet que la vie de Mlle Falcon.

Mlle Falcon, née à Paris en 1812, entra au Conservatoire en 1827, où elle eut pour professeurs Henri, créateur du rôle de Sulpice de *la Fille du régiment*, 2e basse (on sent quel chanteur il devait être), professeur de vocalisation (1), puis Pellegrini, mort fou en 1832, compositeur et chanteur, et Bordogni pour le chant. En 1830, elle obtint le 1er prix de vocalisation ; en 1831, le 1er prix de chant ; elle fut ensuite élève de Nourrit pour la déclamation dramatique (on disait alors : *chant dramatique*). (Que n'en est-il toujours ainsi ! un artiste, un vrai, devant, pouvant produire un artiste ! Nourrit professeur de Falcon !) Elle obtint le 1er prix de chant dramatique en 1831. Elle débuta le 20 juillet 1832 à l'Opéra, dans *Robert le Diable*, et elle créa le rôle d'Alice avec un immense succès.

Eh bien, lors de ses succès au Conservatoire, je ne sais plus quel critique... un peu clairvoyant, sinon plus compétent que ses confrères, avait dit à Mlle Falcon, qui était grande, belle, distinguée, musicienne, tragédienne, comédienne, réunissant ainsi tous les dons :

(1) A cette époque, au Conservatoire, il y avait des classes de vocalisation, puis on passait dans les classes de chant, puis enfin on arrivait dans les classes de chant dramatique. De 1808 à 1820, un seul professeur était chargé de l'éducation d'un élève lyrique, ce qui est désirable.

« Prenez garde, Mademoiselle, *les efforts* que vous faites pour lier la voix de poitrine à la voix de fausset... etc. »

Les efforts... les efforts... Ce mot se lit trois fois dans les appréciations et les conseils de ce critique.

Bref, cinq ans après, un soir, en scène, à l'Opéra, Mlle Falcon resta sans voix, tout à fait aphone, et pendant dix ans on la promena impunément en Italie et en Sicile. C'était fini !...

Et sur son professeur Bordogni voici une appréciation de cette époque :

« Bordogni était excellent musicien, compositeur, chanteur, mais il ne s'élevait jamais bien haut. C'était un comédien placide, ce qu'on appelait à cette époque un ténor *di gracia et d'amore*, autrement dit : tendre, léger, vocalisant. »

Il avait, dit-on, le don de l'enseignement. C'est beaucoup, ainsi que nous le verrons.

« Sa voix, ajoute le chroniqueur, *s'étendait en voix de poitrine* (sic) de l'*ut* au *sol*, et en fausset, du *sol* au *contre-fa*. Il vocalisait avec une justesse et une volubilité absolues. »

Eh bien, pour nous, cela était impossible, car, étant donné sa voix de ténorino, elle devait être homogène naturellement de l'*ut* au *contre-fa*, deux octaves et une quarte, et la poitrine n'avait rien à voir dans cette production vocale : c'est indiscutable.

Quant à Ponchard, ténor également di gracia et

d'amore, créateur du rôle de Georges Brown de *la Dame Blanche*, il était, lui, bon musicien, chantait d'un style très pur et élevé, vocalisait facilement et habilement. Il ne faisait — inconsciemment — entendre aucun son de poitrine. Son enseignement prescrivait la bouche toujours ouverte horizontalement, pas plus de deux doigts d'ouverture, quel que soit le sentiment à exprimer. Voici une erreur capitale.

Pour Mme Cinti-Damoreau, nous en parlons dans une autre partie de notre livre.

Pour finir, une historiette, concernant la voix... dite de poitrine!

La Grassini, née à Varèse (Italie) en 1772, a obtenu de grands succès, des triomphes même, en Italie d'abord et en France où elle fut amenée à Paris par Bonaparte, lors de son second voyage en Italie, car... elle faisait de... la musique avec lui. Elle chanta plus tard aux Concerts des Tuileries, à l'Opéra et aux Italiens.

En 1849, le ténor Révial, créateur du *Cheval de bronze*, donna une soirée à l'occasion de sa nomination de professeur au Conservatoire. La Grassini, âgée de 76 ans, y assistait. On la pria de chanter. Elle s'exécuta et fit entendre un très bel air italien, où se trouvaient des sons au-dessus de la portée.

On lui fit un triomphe. Un snob — il y en avait déjà, mais cela devait s'appeler d'un autre nom —

s'approcha, et, croyant lui faire un compliment, lui dit :

« Ah ! Madame, c'est admirable, d'autant plus que vous ne faites pas de sons de poitrine ! »

La Grassini, qui n'avait jamais pu se débarrasser de son jargon napolitain, lui répondit :

« *La vocé di poitriné ! qu'équé cê çà ?*

— Eh bien, voilà ! »

Et le snob poussa un son de poitrine bien entendu.

« *Ah ! malheureux*, dit-elle, *ni faité pas çà... Vous allez vous abimè la vocé...* »

Elle n'avait jamais chanté de poitrine, sans le savoir.

M. Masson dit d'elle, dans *Napoléon et les Femmes :*

« La Grassini, c'était *l'Art même !* Elle n'avait pas ce que donne le travail, la méthode, mais ce que donne la nature... *c'était l'Art même.* »

Maintenant, jeunes chanteurs, chantez de la poitrine et Dieu vous garde !... Mais, vous, vous garderez mal votre voix et ne la conserverez pas !

Nous vous avons démontré les dangers qu'il y a à se servir de la voix dite de poitrine.

Sa congénère, la voix de gorge, n'est pas moins fertile en accidents de toutes sortes, car elle amène la rougeur du visage, fait affluer le sang au cou, à la tête, amène la saillie des muscles du cou, le gonflement des veines, etc., etc., vous met dans l'obligation de faire entendre des : hum ! hum ! fréquents, qui, renouvelés, mettent la gorge dans un état d'ex-

citation et d'irritation constant, qui se manifeste par des rougeurs *internes* très visibles, etc., etc. ; de plus, vous accusez une impuissance vocale.

Voix de gorge ! L'usage de cette voix procure le chevrotement, rend difficile, sinon impossible, les sons *piano*, etc., etc.

Comment établit-on que ce son est de gorge ? C'est simple.

Produisez un son de gorge et palpez avec le pouce et l'index ce qui avoisine de droite et de gauche l'os hyoïde, vous sentirez là une dureté significative.

Pour la constatation du son de poitrine, c'est aussi très simple, mais cela demande de l'expérience, du savoir, de l'observation.

L'une comme l'autre de ces voix, voix dite de poitrine et voix dite de gorge, par leur emploi, amènent des sons faux, créent un empêchement pour filer le son, etc., etc. L'emploi, même momentané, de ces deux genres de voix, est préjudiciable à la santé, à la durée de la voix ; elles empêchent l'homogénéité, etc.

Ces deux constatations ne sont pas plus difficiles à établir que celle qui consiste à reconnaître qu'un son est nasal ou ne l'est pas. Pas n'est besoin de plaque métallique ou de miroir placé sous les narines pour établir incontestablement ce fait.

Expérience ? Esprit d'observation ? Savoir... Voilà tout. C'est bien simple.

Nous avouons que quand nous lisons que les soprani ne peuvent pas produire *un son nasal*, après le *la*, au-dessus de la portée, cela nous stupéfie. Il est vrai que cette assertion est donnée par un spécialiste qui a fait des expériences... au moyen d'élèves femmes du Conservatoire !

Tout s'explique !

Mais nous l'engageons à ne pas borner là ses recherches et à les pratiquer sur d'autres élèves.

Il n'y a pas de passages dans la production de la voix, du fait de cette homogénéité obtenue *grâce à ma méthode*.

Ils ne peuvent exister que quand la voix n'est pas homogène, c'est-à-dire quand vous chantez, toujours inconsciemment, bien entendu, tantôt de la poitrine, tantôt de la gorge, tantôt de fausset — ou d'ailleurs... car on finit par s'y perdre avec toutes ces dénominations qui semblent avoir été créées pour embrouiller la question de la voix, pourtant bien simple, bien naturelle et bien claire, et augmenter ainsi les difficultés pour se servir de ce merveilleux instrument... naturel, ô combien ! Ce qui permet aux pseudo-professeurs de pêcher impunément en eau trouble !

Le clavier vocal s'étend, ou plutôt peut s'étendre de l'*ut* 2 (voir le tableau annexé selon Marage) à l'*ut* 5 et exceptionnellement à l'*ut* 6, que donnait la Bastardella (1743-1783), qui a créé le rôle de la Reine de la Nuit dans *la Flûte enchantée* de Mozart, et

qu'a fait entendre, 16, boulevard de Strasbourg, Mme X..., encore vivante.

Il existe un champ vaste de trois octaves, favorable aux mauvaises émissions. J'emploie à dessein ce pluriel parce qu'il ne peut y en avoir *qu'une bonne*, et malheureusement beaucoup trop de mauvaises.

Nous n'avons pas à tirer vanité de faire donner à une voix, dès le premier jour, *tout* ce que la nature permet qu'elle donne, c'est-à-dire de ce qui constitue son clavier. C'est la chose la plus simple du monde ; cependant, cette pratique, ces résultats sont le produit de mon enseignement de l'exercice et de l'emploi de *ma méthode !*

C'est toujours l'œuf de Christophe Colomb... *Il fallait le trouver !*

Encore un détail d'enseignement qui est bien à nous, n'est-ce pas ? Cependant, c'est un des moindres profits de *ma méthode*.

Bien entendu, cela doit se produire sans efforts exagérés, avec le minimum de dépense d'air et de tension musculaire.

Celle-ci est réservée, nous dirons plus loin pourquoi et comment.

L'acte de faire entendre un son sonore, c'est-à-dire de faire de la voix, est un *acte musculaire*, qui a pour base :

1° La volonté ;

2° L'air ;

3° La tension musculaire, tension musculaire plus ou moins accusée et employée à *trois degrés* différents, qui sont établis par *ma méthode.*

Vous devez bien penser que la nature, prévoyante et bonne, nous a donné des muscles pour faciliter les éclosions du son et le modifier *à notre volonté*, comme elle nous a donné des muscles pour faciliter tous les actes physiques que nous accomplissons.

Elle ne nous a pas prodigué des organes merveilleux en multipliant autour d'eux des causes pour nous empêcher de les faire servir à un usage pour lequel ils sont créés.

Disons que la voix est un des critériums les plus exacts pour établir l'état plus ou moins normal ou anormal de la santé générale.

La moindre atteinte nerveuse, mentale ou physique, un trouble digestif, une émotion, une inquiétude, une pensée obsédante, une souffrance physique, d'ici ou de là, un excès quelconque, etc., tout cela peut avoir sa répercussion sur l'émission, sur la qualité du son, et sur l'emploi de la voix en général, de même que sur le temps, dont on peut se servir avec plus ou moins de fatigue ; de même également sur l'acte respiratoire et l'acte musculaire lui-même.

Quand, pour l'éclosion, la fourniture ou la tenue d'un son, il se produit un simple aléa, un incident

ou un accident, n'allez pas vous imaginer que le dit chanteur attribue cette défectuosité quelconque du son à un défaut de méthode, ou qu'il puisse en trouver la vraie cause, l'exacte raison. Ah non! il l'attribuera, par exemple, à ce qu'il a pu absorber en nourriture ou en boisson au repas précédent; mais voilà! Est-ce le rôti... ou les épinards, même au sucre, qui sont la cause de cet accident? Voici désormais le rôti ou les épinards décrétés dangereux pour la voix du dit chanteur.

C'est absurde! mais c'est vrai et exact, hélas! (Vous verrez que G. Rogé a donné dans le panneau.)

Et soyez bien certain que, si ce chanteur devient professeur, il lui restera un souvenir qui lui fera déconseiller à ses élèves ou le rôti ou les épinards.

Il a existé des chanteurs heureux qui possédèrent des voix parfaitement homogènes. Quelques noms connus... non encore oubliés : Villaret, Battaille, Soulacroix, L. Achard, etc., quelques vivants!!! Je ne veux pas m'attirer davantage d'ennemis... Je ne les nomme pas.

Ce sont d'heureux artistes qui ne se doutent pas de leur bonheur. Mais surgisse le moindre accident, ils sont aussi désemparés que les autres, *davantage même!*

Cependant, bien rarement la nature accorde ce privilège merveilleux de *posséder une voix parfaite*.

Ces derniers temps une chanteuse fut douée ex-

ceptionnellement. Que c'était beau ! Il y a dix ans... Allez l'entendre aujourd'hui : vous serez — vous, pas moi ! — étonné. Cela devient pénible, laborieux, commun !

Mais, voilà, les uns et les autres... Eh bien, ils ne savent pas ! ils ne se sont jamais rendu compte ! Ils ont été les heureux bénéficiaires de ce don merveilleux et le public a applaudi, comme il applaudit parfois sans raison, alors que, souvent, il devrait faire le contraire.

Depuis des années nous crions : « Casse-cou ! » Nous avons apporté le trouble dans la mare aux grenouilles où coassent les ignorants, les snobs, les gens à systèmes, etc. Oh ! comme ils aboient... sans preuves cependant. Il est vrai qu'ils aboient de loin.

Le proverbe arabe dit :

« Les chiens aboient, la caravane passe ! »

Ils aboient, nous passons, et nous continuons à prouver et à dénoncer ces manœuvres coupables, qui, selon nous, devraient faire enfin l'objet des soins des législateurs.

Il y a des articles dans le Code civil qui punissent le dol, c'est-à-dire le dommage causé à quiconque... A chaque audition, partout, là, ici, ailleurs, ce nous est une preuve nouvelle que nous sommes dans la vérité, *la vérité unique, absolue ! et qu'en dehors de notre méthode rien n'est exact, sûr, définitif, absolu.*

Est-ce clair et net ? Il ne peut y avoir équivoque. Lisez ! relisez ! nous affirmons !

Déclarons sans plus tarder, dût-on nous accuser de présomption, d'orgueil, *qu'en dehors de ce que nous avons trouvé, de ce que nous expliquons, démontrons, prouvons chaque jour, et de ce qui, de près ou de loin, sciemment ou non, ressemble, par un côté quelconque, à ma méthode, rien ne permet d'amener des résultats réels, sérieux, définitifs et ne peut servir de base et de conclusion à un enseignement phonique réel, définitif.*

Nous voulons faire de ce chapitre un guide général pour le chanteur soucieux de savoir, d'augmenter chaque jour ses connaissances techniques, désireux de n'être plus un perroquet plus ou moins intelligent, mais trop souvent inconscient. Le résumé sera la divulgation de *ma méthode*, étant donné tous les détails que nous réunissons ici et qui seront comme un avant-propos à son établissement.

Oui, répétons-le, jusqu'ici, les qualités d'un chanteur qui a obtenu le succès vrai, le relief justifié, le triomphe, ont été : ses dons naturels, ses aptitudes mentales et physiques, un instinct organique d'un ordre plus ou moins élevé, développé. Ce résultat, ou plutôt ces résultats, pourraient être doublés, triplés, si ces dons naturels avaient été secondés par un enseignement rationnel, exact et établi sur des bases et des règles définies.

C'est justement ce que j'apporte. Je l'affirme ! Prévenez les gens qui parlent de leur grande voix, et fuyez ceux qui dans leur jugement proclament : *Un tel a une grande voix !* Ce sont juges dangereux.

Ces heureux possesseurs de grandes voix arrivent rarement à chanter, et s'ils y arrivent peu à peu, de 20 à 25 ans, cela ne dure pas longtemps, parce qu'ils font de leur force vocale le premier, le seul appui souvent de leur dépense en chantant. Cela les satisfait, c'est leur principal atout, mais cela ne peut durer, ou bien quand ils savent un peu chanter, la voix est partie.

Oh ! on les applaudit, on les loue, on proclame leur... talent, ils payent à courte échéance et chèrement cette *dépense constante de sons* qui a exigé des efforts exagérés et auxquels nulle force humaine ne pourrait résister longtemps. Aussi, elle n'y résiste pas. Dans toutes ces dépenses physiques Waterloo doit toujours se dessiner *à une échéance* indéterminée, plus ou moins rapprochée, mais certaine.

Rameau n'a-t-il pas écrit en 1760 :

« ... des efforts dont une habitude acquise empêche qu'on ne s'en aperçoive » ?

Rappelez-vous l'article de M. Prudhomme, du 8 octobre 1912, dans *Comœdia*.

Un vieux proverbe italien dit :

« Pour faire un chanteur, il faut cent qualités !

« Celui qui possède une belle voix en a déjà quatre-vingt-dix-neuf ! »

Je m'inscris en faux contre ce proverbe, qui est faux lui-même.

Certes, il faut un lièvre pour faire un civet ! Oui, mais donnez un lièvre à un bon cuisinier, et un autre à celui qui ne l'est pas — ou qui est un mauvais cuisinier, servez les deux lièvres aux mêmes convives en commençant à leur servir celui qui est mal apprêté ; servez ensuite celui qui a été l'objet de soins et qui est le résultat du savoir du bon cuisinier. Demander le résultat, les appréciations, c'est répondre.

Et en admettant un moment, pour les besoins de mon argumentation, que le proverbe dise vrai, que le possesseur d'une belle voix est le bénéficiaire vrai — ce qui est très discutable — de quatre-vingt-dix-neuf qualités, il n'en reste pas moins *une* à acquérir, mais celle-ci a une *importance capitale*. Elle se décompose ainsi : intelligence, aptitudes, solfège ; bref, être né pour être chanteur, comme d'aucuns sont faits pour être... apothicaire, par exemple !

Plus j'avance dans la vie, — et cela résulte de mes travaux, de mes observations, — à chaque audition d'une œuvre théâtrale je suis de plus en plus frappé de l'incompétence du public en fait de musique, de chant, et de théâtre en général.

Souvenez-vous de ce qu'a dit Le Porpora à ce propos. Et A. Daudet, quand il s'écrie :

« A Paris, tout le monde se connaît à tout ! »

Il n'y a, à mon avis, que la politique, toutes proportions gardées, qui donne lieu à tant d'appréciations... à côté, quand elles ne sont pas fausses ou absurdes.

J'entends, par exemple, une voix usée hâtivement, ce qui est le résultat de l'ignorance, quelquefois de l'excès momentané de fatigue vocale ; d'autres fois, d'une existence un peu trop agitée, ou encore d'une nervosité que l'exercice de notre profession favorise, développe et entretient... J'entends, dis-je, un chanteur relativement jeune encore et qui fait entendre des sons mal assurés, un chanteur qui donne souvent l'impression que son exécution vocale repose surtout sur des aptitudes naturelles, secondées par un instinct — même de premier ordre, par l'emploi de moyens résultant d'une accoutumance vocale. Eh bien, on dit de celui-ci :

« Oui, oui, c'est défectueux ; souvent il peine, il fatigue, mais il est adroit ! »

Non, dites : il possède... *une boîte à ficelles* qu'il applique ici ou là, suivant les cas ! Ceci sera de courte durée, et cet état général cause de bien grandes terreurs à ce ficellier !

Les empêchements... vocaux ont des causes diverses : un chanteur croit souvent que le siège de cet empêchement, de cette faute... vocale réside

dans la gorge, alors que, bien souvent, c'est dans la région du nez. Le médecin devient alors indispensable — et ce au plus tôt.

Vous devez penser s'il m'est donné de voir, d'entendre, d'interroger des élèves qui travaillent depuis un, deux, trois ans et souvent plus. Je constate sans étonnement, depuis longtemps, que ces malheureux ont été laissés dans l'ignorance la plus absolue des principes les plus élémentaires de la respiration, de l'émission, de tout ce qui a trait à l'euphonie, à l'orthophonie, en somme, à la phonétique générale.

Naturellement, ma première question est celle-ci : Que vous apprenait-on ? Que vous disait-on ? Que vous a-t-on dit de ceci, de cela ? Comment vous reprenait-on quand vous émettiez un son faux ? douteux ? défectueux ?... Bref, quel est donc le résultat, ou plutôt les résultats de ces années d'études ?

Ce n'est que lorsqu'ils sont devenus impuissants vocalement qu'ils me déclarent : « Avant que je n'aie pris des leçons de chant, je chantais tout le jour, je faisais telle note élevée. Aujourd'hui, je n'ai plus de respiration, et je ne peux plus chanter les airs que je chantais jadis. »

Croyez-vous que ce soit un résultat ?

Il est vrai qu'à la suite de ces constatations un professeur que je connais a répondu : « C'est bien ! c'est la méthode qui s'établit ! »

Après ceci, il faut tirer l'échelle, si habitué que nous soyons aux sottises... vocales ou autres. Mais il faut s'attendre à tout et ne jamais être étonné de rien.

Dans ces examens d'élèves venant me consulter, je procède à une inspection, j'interroge :

— Que savez-vous de la respiration ?

— Eh bien... mon ventre...

— Assez ! dis-je, votre ventre ?... Comment reprenait-on vos sons faux ?

— On me disait : C'est faux !... Poussez. On frappait, sur le piano, deux octaves, très fortement.

— Mais était-il jamais question des causes, des raisons de la production des sons faux ?

— Non... Si... quelquefois... à côté... ohimé !

Un pareil professeur mériterait qu'on le comparât à l'animal qui possède de très longues oreilles.

Vous devez penser qu'aujourd'hui, envahi par une douce et sereine philosophie, je ne discute plus jamais avec les ignorants quand il s'agit de voix ou de chant. Ils me sont indifférents, ceux qui ignorent, critiquent, parlent, gesticulent, blâment, blaguent permettez-moi le mot — sans raisons, ces avocats de causes jugées, perdues, et dont le nombre des victimes augmente chaque jour.

A chaque audition, ici, là, je peux constater que même à ceux qui tiennent actuellement la corde du succès, il manque ce... que j'ai trouvé et dont la con-

naissance et la possession leur assureraient une maîtrise, une santé et une durée de leur voix dont ils n'ont pu bénéficier jusqu'ici. Qu'on me prouve donc que ceci n'est pas un tableau exact de ce qu'on entend ici, là, et ailleurs !

N'est-on pas frappé de cette disproportion entre le nombre de ceux qui, seulement à Paris, croient apprendre le chant, et le nombre de ceux qui chantent, seulement, correctement ?

Quant à ceux qui savent d'une façon précise comment ils s'y prennent pour produire ceci ou cela, ceux qui peuvent établir pourquoi ce son est laid, manque de sonorité, est faux, etc., etc., et qui peuvent dénoncer la faute, en établir la cause, la raison, et immédiatement la corriger et annoncer l'effet, indiquez-les-moi, s'il vous plaît, que j'y coure, et que je serre ces rares collègues dans mes bras !

RESPIRATION

Voici l'acte important, essentiel, non seulement indispensable à l'existence humaine, mais dont les détails, les particularités doivent être connus, étudiés, possédés par tous les humains, devrais-je dire.

La respiration, a dit J.-B. Bernard, est comme le balancier de la vie.

Jadis, on s'est bien davantage et bien mieux occupé de l'acte respiratoire. Aujourd'hui, à part quelques médecins et trop peu de professeurs dits de chant, on peut compter ceux qui s'y intéressent d'une façon sérieuse. Ils sont rares ceux qui l'ont étudié, pratiqué, et partant peuvent l'enseigner.

On se rend bien compte, sans que nous insistions, de l'importance qu'il y a pour tous ceux qui vivent, et surtout pour ceux qui parlent et qui chantent, à connaître, ne fût-ce qu'en partie, ce qui a été dit et écrit sur cette science.

Cet acte naturel, beaucoup prétendent le connaître et le bien exécuter du seul fait qu'ils vivent et respirent. Quelle erreur que celle-là !

Les poumons peuvent emmagasiner, on le sait, environ quatre litres d'air. Cet acte s'exécute au moyen de deux mouvements : l'aspiration et l'expiration.

L'aspiration consiste à amener l'air dans les poumons. Ce mouvement, en temps normal, nous l'exécutons de 16 à 18 fois par minute.

Nous nous bornerons à indiquer les actes, les causes, les effets et les résultats. *A chacun son métier !*

L'homme, dès les premiers mois de sa vie, respire par minute 40 fois environ ; à deux ans, 25 fois ; à dix ans, 20 fois.

Lorsqu'il est dans un état anormal, le nombre de mouvements respiratoires est plus grand.

L'aspiration se fait au moyen des muscles dits inspirateurs (grand pectoral, petit pectoral, clavicule) qui sont placés plutôt horizontalement et se trouvent dans la région élevée du thorax, du bas du sternum, en remontant vers les épaules.

L'expiration se fait au moyen des muscles dits *antagonistes* (j'insiste sur ce mot).

Ce sont le droit de l'abdomen, l'aponévrose, le grand oblique et le petit oblique. Ils se trouvent à partir de la sixième côte environ, jusqu'au pubis, et sont placés verticalement.

Vous comprendrez, quand je vous aurai divulgué ma méthode, l'intérêt qu'il y a à arrêter sa pensée sur l'acte respiratoire et à bien connaître les auxiliaires et tous les collaborateurs de ces deux mouvements, de même de l'indispensabilité, pour le chanteur surtout, de savoir, de pouvoir l'exécuter dans tous les mouvements, c'est-à-dire du plus lent au plus rapide, sans soulever les épaules, bien entendu, car il serait alors dangereux et toujours disgracieux.

Il arrive très rarement, à moins de le vouloir pour des raisons diverses, d'exécuter un acte respiratoire complet, c'est-à-dire celui qui, dans une seule aspiration, remplace tout l'air expiré, soit *deux litres* environ.

Il faut savoir d'abord que la moitié de l'air contenu dans les poumons, soit *deux litres*, y séjourne constamment et de ce fait est qualifié *d'air résiduel*,

ce qui semble bien indiquer que les poumons ne sont jamais, ne peuvent jamais être vides d'air, de cet air qui constitue la vie. Quand nous parlons, la dépense est d'environ un *quart de litre ;* quand nous chantons, la dépense est à peine *d'un litre*, *quelle que soit la hauteur ou l'intensité du son*, ou la longueur de la phrase. Encore un des bienfaits de ma méthode !

Rappelez-vous que le fait de fournir un bruit sonore appelé voix a trois causes ou raisons déterminantes : 1° la volonté ; 2° l'air ; 3° *la tension musculaire*.

On comprend tout de suite l'indispensabilité de la volonté.

La tension musculaire, dont nous allons établir la collaboration indispensable, alors qu'on n'en a encore jamais parlé, a une *importance capitale* et peut aspirer à la seconde place, avant l'air presque, peut-on dire, tellement son importance est grande et prépondérante. Mais afin qu'on ne me cherche pas noise avant d'avoir pu apprécier, je dirai simplement qu'ils sont *dépendants* l'un de l'autre. Ne le niez pas, mon cher docteur M... Et attendez.

On n'a jamais, *nulle part*, parlé *comme il faut en parler* de cet adjuvant essentiel, indispensable.

M. Maurice Emmanuel a bien compris, comme nous, l'importance de l'action musculaire.

Dans une lettre que nous a écrite cet éminent musicologue, et dont nous donnerons le texte complet,

on lit ces lignes que j'extrais pour les besoins de ma cause :

« Mon cher Collègue,

« La solution que vous préconisez (mise en jeu de muscles qu'on a le tort de ne pas éduquer et de laisser inertes) est tout à fait rationnelle, etc. »

La méthode établit incontestablement la collaboration, l'action des muscles dont vous savez les noms. Vous vous en rendrez compte d'une façon très exacte.

Accidentellement, pour arriver à remplacer une très grande quantité d'air dans les poumons, — deux litres environ, — voici une pratique que nous vous engageons à suivre, surtout quand vous vous trouvez dans un lieu où l'air est pur, comme, par exemple, la terrasse de Saint-Germain (1).

Vous ouvrez votre bouche comme pour dire U, c'est-à-dire que vous lui imposez une ouverture ovoïde (extériorisation des muscles orbiculaires des lèvres supérieures et inférieures pour produire la voyelle U), et aspirez fortement. A ce moment, vous sentez une petite fraîcheur pénétrer dans toutes les régions du nez, en arrière. L'air a pénétré dans cet endroit, où règne toujours une température plutôt élevée, par un petit méat recouvert d'une peau légère

(1) Bernard, *la Gymnastique pulmonaire*.

et qui se trouve placé au-dessus des dents supérieures et au bas de la voûte palatine. Quand vous avez aspiré fortement, vous fermez la bouche et vous expirez par le *nez* ou vocalement avec un son de médium. Lorsque ce mouvement vous est devenu familier, vous joignez dans la *même aspiration* la voyelle O, donc U, O. La bouche, naturellement, est un peu plus ouverte pour produire cet O que pour produire U seul; vous aspirez fortement, et agissez de même. Au bout de quelque temps, vous joignez à U et à O, dans *la même aspiration*, la voyelle A. La bouche largement ouverte, vous expirez après U comme après U O et après U O comme après U O A. Vous avez emmagasiné tout l'air que vos poumons peuvent contenir et les avez remplis d'un air excessivement pur. Cet exercice est excellent pour la santé et pour le teint ; il facilite l'acte respiratoire et entretient également par une bonne gymnastique les actes respiratoires. Cette manœuvre est très favorable à la santé générale.

Remarquez que lorsque, pour des raisons diverses autant que différentes, que ce soit sous le rapport physique ou mental : sentiment d'oppression, de malaise, etc., l'acte respiratoire est restreint et ne peut s'accomplir pleinement, on éprouve un sentiment de gêne plus ou moins accusé.

En résumé, c'est donc d'un litre d'air environ qu'un chanteur dispose à chaque aspiration, pour

chanter pendant la durée de tout un acte, de tout un opéra et ce, pendant plusieurs heures.

De cette quantité d'air, quelle qu'elle soit, le chanteur doit disposer en maître et n'en user pas plus en avare qu'en prodigue. *Il faut ce qu'il faut!*

On sait, n'est-ce pas, qu'en parlant comme en chantant, il faut aspirer par le nez et non par la bouche.

Ce détail est important et essentiel.

La nuit, quand on dort, on aspire, on doit aspirer par le nez seulement, ce que ne peuvent pas exécuter ceux dont le nez est dans un état anormal. Le médecin doit alors intervenir.

Il est certain que si vous aspirez par le nez, en chantant ou en parlant, une sécheresse se manifeste bientôt à la gorge. Pas de salive, pas de voix. Or, la salive est comme la colophane de la voix.

Nous avons, nous, l'intention de poser un problème, dont voici l'exposé, à l'Académie de médecine :

Vous nous avez appris que les poumons contiennent quatre litres d'air, et que deux litres (*air résiduel*) y séjournent.

Cependant, il arrive, que, lorsqu'ils ont, en parlant, en chantant, fait une certaine dépense d'air, — admettons un litre et demi, ce qui est rare! — l'orateur et le chanteur sont dans l'obligation de s'arrêter *faute d'air!* C'est, au moins, pour lui, une impression.

Les deux litres d'air qui restent dans les poumons — *air résiduel — sont donc inutilisables*. Dites comment, pourquoi, et nous vous en serons reconnaissants.

Nous supposons donc que cette quantité d'air (deux litres, *air résiduel*) est indispensable pour assurer la vie, et d'autre part, que *peut-être* les muscles, dont le rôle est de régler, de commander aux poumons pour assurer la dépense d'air, verront leur action, leur collaboration cesser quand les deux litres d'air utiles à la parole, au chant et à la vie, sont épuisés.

Répondez, maîtres, académiciens, hommes de sciences, et éclairez-nous !

On ne saurait trop insister sur tous les détails que comporte la respiration. Cela fait partie intégrale de notre méthode et s'y rattache essentiellement, et c'en est la base principale, indispensable.

Il faut, autant que possible, rechercher le séjour des endroits où l'air est le plus pur possible pour accomplir cette gymnastique pulmonaire.

Nous extrayons ce qui suit du *Livre des Respirations*, d'E. Bosc :

« Nos poumons réclament à grands cris de l'air — beaucoup d'air — et surtout de l'air pur ! Cet air est nécessaire, indispensable pour conserver à l'organisme humain les forces qui caractérisent l'état de santé.

« Or, l'homme a grandement besoin de forces pour lutter contre les maladies qui l'environnent.

« Il faut aspirer dans une atmosphère pure. On se préoccupe partout d'amener dans les villes de l'eau pure, on ne se préoccupe pas d'y amener de l'air pur !

« Nous respirons nuit et jour, et cela sous peine de mort ! Tandis que l'eau peut être bouillie, filtrée, additionnée de liquides divers, correctifs enfin...

« Bref, on fait partout des cures d'eau, rarement des *cures d'air !* »

Tiens, au fait, pourquoi ? Sans doute, par routine...

Et dans quelles conditions respirons-nous ?

Dans toutes sortes de lieux : les ouvriers, dans les ateliers, dans les usines, dans les cabarets enfumés ; les habitants des quartiers excentriques, dans des logements plus ou moins salubres et éclairés ; les juges, au Palais. Nous respirons dans les églises, dans les salles de spectacle, de concert, de conférences, etc., etc., mais c'est surtout dans les théâtres qu'on respire l'air le plus vicié !

On a calculé le nombre de microbes contenus dans des poussières analysées à la suite d'un séjour de spectateurs dans une salle de théâtre. Je préfère vous le laisser ignorer. Vous n'iriez plus au théâtre, et les directeurs me feraient un procès !

En effet, il existe dans les théâtres une atmosphère particulièrement dangereuse : l'obscurité y

règne en maîtresse ; l'air pur en est banni. Quant aux courants d'air, leur seul rôle est de déplacer les microbes. Ces microbes aimeraient-ils la musique ? le chant ? En ce cas, ils devraient être cultivés et capturés et être inoculés à tous ceux qui n'aiment pas la musique et que le chant laisse indifférents !

Mais reprenons nos explications où nous les avons laissées.

Qu'est-ce en somme qu'avoir du sang-froid ? C'est n'apporter à l'acte respiratoire aucune modification dans le mouvement habituel et naturel.

Oui, c'est une vérité quand on énonce : *L'homme ne sait pas respirer !*

Les animaux savent respirer sur la terre.

Les poissons savent respirer dans l'eau.

Nous, nous ne savons pas — ou nous l'exécutons mal ou incomplètement.

Sachez donc que treize cents ans avant Jésus-Christ on prescrivait aux habitants des Indes orientales des exercices respiratoires journaliers ; on les ordonnait en guise d'exercices religieux et sous prétexte de purification appliquée aux différents organes, surtout à la poitrine.

Les médecins grecs et les médecins romains appliquaient la respiration profonde pour combattre nombre de maladies.

En 115 de notre ère, Plutarque nous dit que *l'exercice du chant contribue beaucoup à la santé.*

Mais seulement, pourrions-nous dire, s'il est exercé naturellement, suivant les lois naturelles.

Certes, l'exercice du chant ainsi que le mécanisme vocal sont favorisés par une bonne respiration, mais aujourd'hui, nous constatons trop souvent le contraire, hélas !

La bonne phonétique, pourrions-nous ajouter, facilite l'acte respiratoire, et réciproquement.

Oribase, médecin grec du VI[e] siècle, et Merculiales en 1530 confirment le dire de Plutarque et ordonnent le chant pour guérir l'asthme, la pneumonie et autres maladies des voies respiratoires, ainsi que pour prévenir la phtisie.

Que les temps sont donc changés ! Aujourd'hui, trop souvent l'exercice du chant favorise l'éclosion de maladies, l'altération et la perte des voix humaines.

Le docteur Daril nous dit que « l'organe essentiel que doit viser l'éducation physique n'est pas le muscle, mais le poumon ; que l'énergie dynamique de l'individu n'est pas en raison de sa taille ou de son développement musculaire, mais bien de son amplitude thoracique ».

Et écoutez Helvétius :

« Il y a peu de parties dans le corps humain qui soient plus nécessaires à la vie que le poumon, mais on ignore quels sont les secours que nous tirons de ce mouvement dont la cessation momentanée nous exposerait à un très grand danger. »

Thatha-Yga démontre que chez les Indiens d'Amérique, « les parents utilisent tous les moyens en leur pouvoir pour habituer leurs enfants à ne respirer que du nez, à n'user que de la respiration nasale, tant éveillés qu'endormis ».

On ne saurait trop insister sur l'observation de ce conseil. On sait quels dangers on court en respirant par la bouche, aussi bien en dormant qu'en ne dormant pas. Il est de toute nécessité de s'en débarrasser et le plus tôt possible. Sinon que d'inconvénients ! que de maux ! C'est là l'origine des bronchites, des pneumonies, de l'emphysème, de la phtisie, de la tuberculose, en un mot de toutes les maladies de la poitrine et des voies respiratoires.

Consultez, chaque semaine, sur le bulletin de santé donné par la préfecture de la Seine, le nombre de décès dus aux maladies des voies respiratoires...

On s'occupe beaucoup actuellement des tuberculeux. Vous voulez qu'ils dénoncent, qu'ils avouent leur mal ? Vous en voulez faire des pestiférés que tout le monde, même leurs parents, redouteront et fuiront ?

Apprenez aux enfants à respirer, voilà qui vaudra mieux et diminuera d'abord le nombre des tuberculeux.

Ceci est si simple, trop simple. Et c'est pour cela qu'on ne fera rien ! On écrit beaucoup en France, mais on n'agit pas. De même, on a beaucoup d'idées,

qui souvent, trop souvent, ne trouvent pas d'écho dans notre pays. On les porte ailleurs où, plus souvent encore, d'autres s'en emparent en les démarquant un peu.

Il y a déjà des années, à propos d'une exposition d'hygiène, je fis connaître ce que j'en pensais. Au même moment, un médecin de Nice eut la même idée et des lettres furent échangées à ce propos, qu'on pourra trouver dans la collection du journal *le Matin*.

Nous nous étions tous deux en même temps rencontrés, et nous avions émis les mêmes desiderata : les montagnes seules ne se rencontrent pas !

Voici en quoi cela consistait, avec quelques variantes :

Entre nos deux projets, le fond restait le même. Nous émettions l'idée qu'un médecin qui se serait un peu spécialisé, soit appelé, *tous les mois*, à visiter les écoles de petits et jeunes garçons, et, également, de petites et jeunes filles ; que chaque mois, ce médecin puisse visiter la tête, les cheveux, les oreilles, les yeux, les dents, la bouche, le nez, la poitrine, le ventre, les pieds, les mains de tous ces enfants, qu'il leur explique et leur apprenne l'acte respiratoire en les mesurant, qu'il visite également les parties sexuelles et le rectum. On nous comprend...

Le nez est un agent phonateur de premier ordre.

Ce n'était pas l'avis de Mme Rosine Laborde, de l'Opéra, qui fut professeur réputé. Elle était dans l'erreur, elle chantait bien cependant, et sans se rendre compte, bien entendu.

On peut donc affirmer que l'homme qui saura diriger son aspiration et sa respiration finira par pouvoir vivre un laps de temps considérable, *sans respirer du tout :* c'est ce que font par exemple les fakirs et les yoghis de l'Inde.

Ceci pourra paraître bien extraordinaire au lecteur ; cependant, rien n'est plus vrai, et sans savoir que certains animaux, principalement les reptiles, passent plusieurs mois sans air, sans boire et sans manger, pourquoi, l'homme, au point de vue physiologique, serait-il inférieur aux animaux et ne pourrait-il pas, par entraînement, exécuter ce que les animaux accomplissent inconsciemment, c'est-à-dire d'une manière toute naturelle ?

Le système respiratoire de ces animaux est-il différent de celui de l'homme ? Nullement. On peut admettre que par un entraînement, par la pratique d'un mode spécial de respiration, l'homme arriverait aux mêmes résultats que ces animaux.

Au fait, pourquoi pas ? Mais hélas, on s'occupe si peu — et souvent si mal de tout ce qui a trait à l'acte respiratoire que c'en est inconcevable !...

APPRENEZ A RESPIRER

Sachez respirer.

Quant à moi, grâce à ma méthode, je n'ai jamais à m'occuper de la respiration de mes élèves : elle double, triple de longueur, grâce à ma pratique et à mon enseignement.

Vous vous êtes rendu compte de l'importance de cet acte, non seulement à propos de l'existence elle-même, mais au point de vue de la santé générale ; et combien sa possession complète facilite l'acte du chant. Ma méthode vous édifiera par d'autres détails ; aussi est-on stupéfait quand on constate combien cet enseignement est négligé, et, pour bien dire, ignoré de la trop grande quantité de soi-disant chanteurs et professeurs.

EUPHONIE

Nous allons nous occuper de l'euphonie, car, avant que de vous divulguer ma méthode, je désire ne rien vous laisser ignorer de tous les détails qui en facilitent la compréhension, qui la justifient, l'expliquent, en établissent l'unité, la maîtrise, et vous mettent à même de la pratiquer et d'en exécuter immédiatement toutes les particularités.

Quand on est un honnête homme, qu'on conscience de la responsabilité qu'on assume, il est difficile de pouvoir assurer que tel élève sera prêt à chanter, à aborder le théâtre, ou ne sera pas prêt à telle ou telle époque.

Le professeur ne peut pas fixer ces échéances ; cependant, grâce à ma méthode, je peux le faire *approximativement*, puisqu'elle dépend également de l'intelligence de l'élève, de son travail, de sa constance et de sa passion, car, il faut l'aimer, notre art, complètement, franchement ! Sans cela, soyez plutôt maçon.

Euphonie vient de deux mots grecs : eu (bien) et phonê (voix), ce qui doit signifier pour nous : « heureux choix de sons harmonieux, recherche de sonorités heureuses, succession de voyelles et de consonnes intelligemment assemblées. »

L'antonyme en est cacophonie, dissonance. Ainsi s'explique le *Larousse :*

Euphone : *adjectif*, qui a une belle voix.

Euphonie : harmonie des syllabes, des mots; ce qui rend la prononciation harmonieuse.

Ces quelques définitions vous disent assez en quoi consiste cette science qui peut se résumer par la recherche, le goût qui préside au choix des expressions, des mots, des sons, donc harmonie des sons, des mots, puisque de la bonne, de la juste, de l'exacte prononciation des voyelles, des diphton-

gues, des syllabes et des mots dépend la compréhension de la syllabe ou du mot prononcé.

Le professeur et les élèves se rendent rarement compte de l'absence d'une qualité qui établit qu'un son est juste, beau, joli, sonore ou doux, qu'il puisse posséder toutes les qualités qui en font *un son admirable et complet ;* en somme, *qu'il occupe une place unique.*

Ceci peut paraître paradoxal, et c'est cependant absolument vrai. *On a la voix qu'on veut*, et ce, à volonté. On peut, immédiatement, par le seul fait de la volonté, avec un visage adéquat à l'expression du sentiment que l'on veut exprimer, sans le ressentir, bien entendu, avoir une voix commune, vulgaire ou, au contraire, un son doux, charmant, prenant, sympathique.

Ma méthode assure ces connaissances et ces exécutions. Je le répète : *toutes les questions*, *tous les problèmes sont résolus.*

Il est évident que vous ne pouvez, pour exprimer telle idée, avoir un visage qui serait imposé pour exprimer l'idée contraire, à moins que ce ne soit voulu, comme, par exemple, pour la dissimulation ou la négation d'un fait que vous voulez cacher, nier, l'ayant cependant accompli; donner le change, en somme.

L'observation — le conseil plutôt — de Stéphan de la Madelaine est ici bien à sa place :

« Ne veut-on donc pas comprendre que, pour exprimer avec propriété, le chanteur doit être dégagé de toutes inquiétudes vocales ? »

C'est ce qui ne se peut obtenir que par la possession de ma méthode, et surtout sa connaissance, son exécution habituelle et constante !

Qu'ils sont bien trop nombreux les chanteurs qui font entendre une musique tendre, émue, sur des paroles d'amour, et qui ont une physionomie à porter le diable en terre !

Plaignons les auditeurs — et le compositeur.

Que voulez-vous ! ce pauvre chanteur voit s'approcher la note douteuse, c'est-à-dire qu'il réussit, sans savoir pourquoi, et qu'il ne réussit pas pour le même motif : l'ignorance. D'où, toujours, incertitude.

Le hasard de Rameau intervient là encore.

Ces bienfaits, c'est-à-dire une respiration bonne, large et facile, une exactitude de prononciation, sont amenés, expliqués par l'emploi constant de ma méthode.

Affirmons-le une fois de plus, sans craindre aucune enquête, aucun contrôle, aucune critique.

Tenez, voyez et écoutez un ténor qui fait entendre une note élevée — un *si* bémol, un *si* naturel, un *ut*, même le fameux *ut* (*pas de poitrine*). Il le réussit. Jusque-là, il a été inquiet; bref, il le réussit. Il est surpris, heureux. *Il ne le lâche plus*, cet *ut !* En

effet, il ne lui coûte presque rien qu'une tension musculaire, et ceci s'explique. Ah ! ténors, si vous saviez... Mais on vous expliquera, on vous démontrera et on vous prouvera.

On sait, mais répétons-le, que, à mesure que la voix monte, le larynx remonte un peu, les cordes vocales se rapprochent et la quantité d'air que leur espace laisse échapper est insignifiante. Quel est donc l'agent principal, le coefficient sur lequel le chanteur doit compter, une fois arrivé à ces régions? *C'est sur une tension musculaire qui s'est établie à un degré déterminé, qui se maintient ou s'accentue*... à *la volonté du chanteur*. Il en est de même pour toutes les voix et pour la production *des sons élevés*.

Si chez le ténor le larynx remonte quand la voix monte, chez la basse il redescend quand elle descend ; les cordes vocales s'écartent (1), la quantité d'air augmente dans de grandes proportions. Or, les poumons se fatiguent dix fois plus vite que les muscles.

Conclusion : Les basses se fatiguent plus vite que les ténors, surtout quand ceux-ci ne veulent et doivent donner plus de voix et quand les efforts vocaux ne sont pas excessifs. (Vous lirez plus loin d'Alphonse Karr, en 1851, *Fin de Chanteurs*.)

On va créer un paradoxe; je m'y attends ! Calmez-vous.

(1) Il est ici toujours question des cordes vocales inférieures.

Eh quoi, l'ouvrier manuel qui exécute toute l'année un travail musculaire — même violent, s'il est en état de santé normale, alimenté, est-il jamais fatigué?

Musculairement, non!...

Un muscle entraîné peut fournir un travail énorme!... tout le monde sait cela! Il est inutile d'insister. Consultez ceux et celles qui se livrent à un sport quelconque!

Par contre, voyez les instituteurs, les institutrices, par exemple. Plus de 60 p. 100 souffrent de maladies des voies respiratoires. Il est vrai que la presque totalité respire mal! Alors, concluez...

ORTHOPHONIE

L'orthophonie est la science qui consiste à savoir, à pouvoir corriger les défauts de la voix et de la parole chantée ou parlée.

Ces défauts sont le résultat de l'ignorance et d'un fonctionnement défectueux de l'organe vocal ou d'un des collaborateurs de l'acte lui-même.

La formule tient en quelques mots :

« Faire prendre aux organes vocaux la position voulue et leur faire exécuter les mouvements que comporte l'émission des différents sons, régler le jeu de la respiration et fixer, par des exercices appropriés, les éléments phonétiques corrigés. » (Définition de M. Herlin, de Bruxelles.)

Cette science est à la portée de tous, et rien n'est plus facile que de la connaître et de la faire servir à la correction de tous les défauts de la voix et de la parole chez tous les humains. Science ignorée d'un trop grand nombre, partant, connue d'un très petit nombre.

Dans cette science il nous faut comprendre : voyelles, consonnes, syllabes, diphtongues et triphtongues.

Nous vous conseillons, pour approfondir ces détails, les livres de Mlle Janicot, docteur Marage, Bonnier, Zvud, Burguet, Stéphan de la Madelaine, Herlin, etc., etc.

On a, pour écrire et s'exprimer, deux genres de lettres : les voyelles et les consonnes.

Les voyelles pures sont au nombre de cinq : A, E, I, O, U.

Il y a plusieurs manières de prononcer les voyelles individuellement :

A. Trois espèces :

Grave : pâtissier, âme, etc.

Moyen : partir, dame, etc.

Nasalisé : faim, saint, etc.

N. B. — Le redoublement de la ~~voyelle~~ consonne dans un mot quelconque demande, exige une ouverture buccale plus accentuée : basse, lasse, tendresse, cesse, caresse, etc. ; cette, celle, vieillesse, etc.

E. Trois espèces :

É fermé : ouverture buccale horizontale (Attention à la place de la langue !) thé, café, etc. (accent aigu).

E ouvert : ouverture buccale plus accentuée, ovoïde : père, mère, même, tête, extrême (accent grave ou circonflexe).

E muet. C'est à la fin d'un mot la marque du féminin : aimé, aimée, etc.

L'E muet est muet, sourd, demi-sonore ou sonore.

Ces voyelles sont ici traitées à l'usage de la parole parlée, car, pour le chant, la même voyelle demande, exige une ouverture buccale accentuée, dans la même forme buccale bien entendu, mais qui ne peut s'accentuer que verticalement, car, en somme, ainsi qu'on le verra plus loin, la bouche ne se dilate et ne doit se dilater, en toutes circonstances, que verticalement. Attendez, censeurs sévères. Ne vous hâtez pas de critiquer. Rameau l'a dit : « Tout ce qu'on a ignoré, on l'a cru impossible... »

A propos des voyelles et des consonnes, nous ne devons pas vous laisser ignorer que ces points ont été traités par force écrivains, professeurs, instituteurs. D'aucuns s'y sont spécialisés : Legouvé, Ricquier, Stéphan de la Madelaine, Zvud, Burguet, Garcia, Colomba de l'Isère, A. Herlin, Mlle Janicot et *tutti quanti*. Ils sont légion.

Revenons à l'E muet, *ceci est d'une grande importance !*

Sa prononciation, son écriture ont été diversement

établies et, encore aujourd'hui, sa prononciation est surtout l'objet d'erreurs fréquentes et nombreuses. Les controverses, jusqu'ici, n'ont point persuadé. Il faut définir et établir sa personnalité unique.

« A proprement parler, dit M. P. Brunot, l'E muet est la voyelle la plus difficile de toute la langue française, une voyelle qui n'existe pas, et que, pour cette raison, on a qualifiée de muette.

« L'E muet, il ne faut pas le confondre avec E sourd, qui, lui, est *quelque chose*, tandis que l'E muet *n'est rien.* »

La langue française est encombrée de contradictions quant à l'écriture et à la prononciation ; elle devient difficile, non pour les étrangers seulement, mais pour les Français eux-mêmes. Ce n'est point niable.

Pour nous, artistes dramatiques et lyriques, qui devrions être, quant à la prononciation, des modèles et des exemples pour tous les autres, il faut bien reconnaître et avouer que ni ici, ni là, on ne peut citer de nombreux exemples probants.

Ce côté, ces détails, ces particularités sont absolument négligés dans l'enseignement, aussi bien dramatique que lyrique, au grand dommage de la compréhension des auditeurs.

L'énumération des professeurs qui savent et enseignent, de même que celle des artistes chanteurs ou dramatiques qui pratiquent et, également, celle des

élèves qui étudient ces détails importants est vraiment attristante, quant à son nombre ; et les résultats amenés, valus par cette absence de technique, sont quelquefois stupéfiants.

On se prive, par l'absence de connaissances, et partant par l'inobservation de ces règles, de bénéfices immédiats et futurs : immédiats, en ce qu'aujourd'hui on compte les chanteurs dont on comprend toutes les paroles qu'ils sont appelés à prononcer. Il en est de même des comédiens. Il y a unanimité dans ce jugement, et ce résultat n'a d'autre cause que l'exactitude de la prononciation de tous les mots que doivent faire entendre un comédien comme un chanteur. Ils se privent l'un et l'autre de plusieurs bénéfices qui leur seront révélés plus loin, et privent également l'auditeur d'une compréhension immédiate : « C'est trahir l'auteur des paroles que de mal prononcer ! »

Ces bénéfices dont ils se privent sont futurs en ce que leur voix bénéficierait de ces connaissances, de ces exactitudes d'ouvertures buccales sincères, exactes, et que de ce fait les aléas, les incidents et accidents vocaux diminuent, en admettant même qu'ils se puissent produire, ce qui ne serait que l'exception.

Ajoutez à ces bénéfices que la fatigue est moindre, et ce, dans une proportion que seuls peuvent apprécier les heureux mortels que le hasard a favorisés,

et ceux qui ont été assez heureux pour travailler, étudier, sous la direction d'un professeur *qui sait.*

Et pour quelque cas où la finale E muet ne peut être absente, combien d'autres où les deux écritures seraient possibles sans sa présence !

Exemple : lac, laque, sac, parc, parque, etc. Remarquez que l'E muet, qui est sourd dans *squelette*, est muet dans *mère, aide*, *rive*, etc. En effet, quelle est la dernière lettre de rive? c'est le V, etc.

On ne dit pas : dans la ru *e*, vu *e*, etc., mais : ru, vu.

Il ne peut exister, cependant, deux manières différentes de prononcer le français, une pour parler et une pour chanter ! Alors ...

On écrit : les, mes, tes, avec un *e* muet ; cependant on prononce comme si on écrivait : lès, mès, tès, etc. Pourquoi ? Mystère... français ! Mais on prononce : certes *cer* — *e* ouvert — accent grave.

Cependant, il faut vous documenter davantage sur ce fameux E muet.

Certes, il n'existe pas dans : la riv*e* est prochaine — que vous prononcez : la riv est prochaine (répétition voulue).

Des exemples de toutes sortes, puisés à toutes sources, établiront à vos yeux que cette question doit être réservée, que rien n'est conclu, absolument et définitivement. Parmi ceux qui ont parlé, qui se sont occupés de cette question de l'E muet, il

n'existe aucune entente, aucune cohésion : d'un côté sont les docteurs tant pis, et d'un autre côté les docteurs tant mieux! Lisez — je n'ose ajouter jugez...

Dorchain, dans son livre si intéressant, si documenté : *l'Art des vers*, nous dit au chapitre « Compte des Syllabes » :

« Il y a en français douze espèces de vers qui mesurent de une à douze syllabes.

Vers de douze syllabes : *Les Quatre Vents de l'Esprit* (Victor Hugo) :

> Le monde pass*e*, ingrat, vain, stupi*de* et moqueur,
> Le blâ*me* intérieur, Dieu jus*te*, est le seul blâme,
> Les caresses que fait la conscien*ce* au cœur
> Pour saigner notr*e* chair et rayonner notr*e* âme.

Je vous ai donné ces vers, dit Dorchain, pour des vers de douze syllabes. Or, épelez-les — je ne dis pas scandez-les. Vous n'en trouverez pas un seul qui se contente de douze syllabes : le troisième en a treize, le premier et le quatrième en ont quatorze et le second en a même quinze : « Le blâ-me in-té-ri-eur, Dieu jus-te, est le seul blâ-me », à moins que vous n'épeliez mal et que vous ne comptiez intérieur pour trois syllabes seulement...

Rappelez-vous cette règle : « Toute syllabe muette ou sonore compte dans la mesure du vers. » Il n'y a d'exception que : 1° pour la syllabe muette à la fin

d'un vers, et 2° dans le corps du vers pour l'E muet devant un mot commençant par une voyelle ou un H muet, car l'E muet, dans ce cas, est élidé.

Comme exemple, quelques vers de différents poètes où l'élision y est pratiquée :

La foll(e) inquiétud(e) en ces plaisirs légère
Des lieux où on la port(e), hôtesse passagère !

La Fontaine.

Donc l'E muet est celui qui ne peut jamais être frappé de l'accent tonique ; cependant tel n'est pas le cas de l'E final dans le pronom *le*.

Cette remarque est nécessaire, car autrefois, par analogie sans doute avec l'e du mot le, on élidait l'e de ce pronom.

Du titre de clément rendez-l(e) l'ambitieux.

La Fontaine.

Ce qui, sans doute, se prononçait alors :

Du titre de clément rendez l'ambitieux.

Et le sonnet du *Misanthrope* de Molière :

Mais, mon petit Monsieur, prenez-l(e) un peu moins haut !

Cette élision est devenue choquante, et elle est si contraire à nos habitudes que plutôt que de la faire, au théâtre, les comédiens ne manquent jamais d'articuler ici un vers en treize syllabes, avec un déplaisant hiatus. Ils ont tort ! Mieux vaudrait encore

se conformer à la prononciation du temps de Molière, c'est-à-dire manger l'E muet.

Depuis deux cents ans l'oreille se refusait à cette élision. Victor Hugo, dans son œuvre de jeunesse (*Cromwell*),

> Chassons-le, arriè*re* tous, il faut que j'entretien*ne* cet [homme...

nous en a fourni un exemple, de même que A. de Musset (*Les Marrons du feu*) :

> Cou*pe*-*le* en quatre, et mets les morceaux dans la...

Dorchain relève la même élision archaïque dans E. Augier. Elle est tout à fait abandonnée, maintenant, à juste titre.

Les exemples sont nombreux. Je me bornerai à vous mettre toutes les opinions sous les yeux, car la question n'est point épuisée, ni résolue, hélas !

L'Académie elle-même est indécise, puisqu'elle permet d'écrire dévoûment au lieu de dévou*e*ment, la présence de l'E muet n'ayant jamais eu d'autre effet que d'allonger l'U qui précède. Il faut faire abstraction de cet E muet intérieur ; ainsi dans soi*e*-rie, fé*e*-rie, tu*e*-rie, je pri*e*-rai, tu envi-*e*-ras, il salu-*e*-rait. Cette question est fort complexe et, à mon avis, je n'y saurais trop insister. Je ne conclus pas !

Lorsque l'E muet dans le corps d'un mot est précédé d'un Y, alors il y a dédoublement, diérèse, dit

Dorchain. Ex. : pay-e muet, ils pay-e-ront, je pay-e-rais, qu'il faudra compter de *trois syllabes*, les mots deviendraient des triphtongues, tandis que ces mêmes mots orthographiés, avec un I au lieu d'un Y, compteront deux syllabes.

Paie-ment. V. Hugo (*Hernani*).
Paie-rait. Racine (*Britannicus*).

Dorchain donne un grand développement à tout ce qui a trait à l'E muet : je vous engage à le lire et à vous pénétrer de ses idées sur ce sujet.

Il vous rappelle cependant que la dernière syllabe qui compte dans un vers est la dernière syllabe *accentuée*, donc *l'avant-dernière d'un mot* qui finit par une syllabe muette, et l'E muet, ici, ne nous embarrassera plus, car il ne jouera plus que son rôle délicat et voilé, qui consiste à *prolonger discrètement* et *dimi nuendo* le son de la voyelle accentuée qui le précède.

Stéphan de la Madelaine dit de l'E muet qu'il forme toujours une syllabe brève et il n'est que le *complément insonore* d'une pénultième longue ; il se place ordinairement sur les temps faibles.

« Si les compositeurs, trop souvent oublieux des règles de la prosodie française, lui donnent plus d'importance que son caractère n'en admet, ils tombent dans un abus d'autant plus impardonnable, qu'ils justifient alors, jusqu'à un certain point, les accusations portées contre notre langue par les

détracteurs de la musique française, qui affectent de considérer notre idiome comme peu mélodieux. »

Oh! les avis sont bien partagés.

Oyez Martens et Lemerre (il est vrai qu'ils sont Belges) ; ils disent :

« De nombreux mots renferment un E muet que très souvent on néglige d'élider, ce qui enlève au discours toute sa grâce, toute sa légèreté... Comparez : gob'let et gob*e*let, prom'nade et prom*e*nade. »

Cependant, ils admettent des restrictions.

Cette élision n'est pourtant pas toujours possible, car il se peut que l'E muet soit précédé de plusieurs consonnes : arl*e*quin, ferm*e*ment, quelqu*e*fois, tourn*e*vis, cout*e*lier, benêt, etc.

Dans le mot *méchanceté* l'E fait partie du son nasal *an* et ne peut compter pour une articulation ; l'E doit s'élider.

Mat*e*lot se prononce mat'lot; gob*e*let, gob'let, etc., etc.

Cependant, observons qu'on doit dire : il priera — et non il prira.

Pieux, qui a de la piété, se dit : pi-eux.

Pieu, en bois, se dit : *pieu.*

Dans déball*e*-le les deux E muets ont une importance capitale : Débal-*le*-*le*...

Nous ne voyons pas une grande différence entre : il prie, et ils prient, sauf pour une liaison qui s'impose si le mot qui suit commence par une voyelle.

Dans *l'Art de lire*, de M. E. Faguet, nous ne trouvons aucune indication. L'E muet précédé de T se prononce ouvert : bouquet, banquet, etc.

On sait que l'E muet, suivi d'un S, se prononce E ouvert : mès, tès, cès, etc., quand ces syllables terminent le mot. Cependant, cyprès, près, très, etc., se prononcent E ouvert — *è* — frère. Je ferai, avec un *e* muet ; faisons : fesons, etc.

EU se prononce comme on prononce E muet.

Deux façons cependant : il est fermé dans meute, jeudi, gueuse, ameuter, tandis qu'il est ouvert dans : beurre (il est vrai qu'il y a ici deux R), fleuve, heure, feuille (2 L), seigneur (*eu* ouvert); heureux, heureuses (fermé).

L'E muet suivi d'une consonne se prononce È ouvert : chèf, sèc, èrgot, lècture, etc., quoiqu'il n'y ait pas d'accent en écriture, excepté quand cette voyelle est un D : piéd, siéd, etc.

L'E muet se prononce ouvert devant une consonne redoublée : terre, effet, excepté ; ressort, ressortir, ressaisir, etc., etc., leurs dérivés.

Lisez cette leçon de Voltaire (1761), rappelée par Littré :

Vous nous reprochez nos E muets comme un son triste et sourd qui expire dans notre bouche, mais c'est précisément dans ces E muets que consiste la grande harmonie de notre prose et de nos vers : Empire, couronne, diadème, flamme, tendresse, victoire, toutes heureuses, laissent dans

l'oreille un son qui subsiste encore après le mot commencé, comme un clavecin qui résonne quand les doigts ne frappent plus les touches.

Les pronoms compléments en E muet s'élident généralement, dit M. Ricquier, excepté quand ils suivent le verbe ; dans ce cas, ils se prononcent comme un E *fort*.

Je me vois : Je m'vois. Je le suis : Je l'suis. On prononce encore le pronom complément, quand il est précédé d'un substantif ou d'un pronom à la 3e personne : Il le voit ; Arthur te supplie, se prononcent ; Il *le* voit ; Arthur *te* supplie.

L'*e* muet s'élide complètement et devient tout à fait muet quand il est suivi d'une voyelle ou d'un *h* muet : une étoile se prononce : u-nétoile ; une idole : u-nidole, etc.

Une nappe, une note se prononcent : une napp-e, une not-e, etc.

Quand un mot est terminé par un *e* muet, et suivi d'une particule en *e*, on élide l'*e* final du mot et l'on prononce l'*e* muet de la particule qui suit, comme un *e* fort :

Exemple : La demande de monsieur, se prononcera : la deman'de de monsieur.

Si l'*e* muet est précédé de « gu » et marqué d'un tréma, il est muet, mais allonge la syllabe précédente qui se prononce gü. Ex. : cigü*e*.

Certes nous pourrions continuer encore longtemps à vous parler de l'*e* muet, et nous sommes documentés admirablement, mais ces quelques citations doivent vous avoir édifié sur l'importance de cette question.

Je ne puis me rappeler sans regret que moi-même, à l'Opéra, dans *Guillaume Tell*, je disais : « Contre les feux du jour, que mon toit solitai*re*, — Vous offre un abri tutélai*re* », etc. Certes, il y a un *e* muet à la fin des mots solitai*re*, tutélai*re*, mais il est bien inutile d'y insister comme j'y insistais, et comme tous les Guillaume Tell y insistent.

On continuera à commettre ces fautes, à moins cependant que nos futurs chanteurs aient reçu une éducation *phonique* et, auparavant, connaissent, le plus possible d'euphonie et d'orthophonie... et autre que celle qu'on a octroyée jusqu'ici aux chanteurs passés et actuels. Ce qui fait qu'ils sont coulés à peu près dans le même moule, d'où les constatations actuelles : l'art du chant disparu ou à peu près, avec tout ce qui y touche de près ou de loin !

Qui le nie ?

Les incompétents, les snobs, les ignorants, les je m'enfichistes, la majorité, quoi ! Hélas !... mais les majorités n'ont pas toujours raison ! au contraire.

Cependant lisez encore, car cette question est d'importance.

D'autre part, l'*e* muet peut être plus ou moins ou-

vert ou fermé : Ex. : boucher. C'est dans la terminaison *er*, ici, que l'*e* muet se trouve ouvert, de même que dans tous les verbes de la première conjugaison à l'infinitif, à la 1re personne du passé défini, au futur ; au participe passé, il est fermé !

Du reste, l'écriture et la prononciation de l'*e* donnent lieu à des remarques intéressantes, sinon concluantes.

Dans le verbe *chercher*, les deux syllabes, écrites pourtant de la même façon, se prononcent différemment : la première syllabe ouverte, la bouche ovoïde: *chèr;* la seconde: ouverture buccale horizontale, *cher*, fermé.

De même : *mystère*, *è* ouvert, bouche ouverte ovoïde; *mystérieux*, *é* fermé, bouche ouverte horizontalement.

Le mot *protégé* — deux *é* fermés, bouche horizontale; *protège*, *è* ouvert, bouche ovoïde. Voyez : *mener*, *recéler*, *alléger*, etc.

Quant à la voyelle composée *eu*, répétons-le, elle est tantôt ouverte, tantôt fermée.

Exemple : ouverte dans : *bonheur*, *seigneur*, *heure*, *malheur*, etc. ; fermée dans : *heureuse*, *chanteuse*, *amoureuse*, etc. Entendez une chanteuse dans *Louise* : « Je suis « harase » au lieu d'heureuse ! navrant !

Pour l'*e*, il existe d'autres remarques qu'il faut que vous connaissiez :

e peut et doit être nasal dans *femme*, *ment*, *cent*, *affluent*. Quelques anomalies : affluent, affluent (3e personne pluriel du verbe affluer); *président* de la République, ils *président* (3e personne du pluriel du verbe présider), etc. Les exemples abondent !

Les voyelles composées, on le voit, fournissent des anomalies que seuls l'usage et la fréquentation de ceux qui savent et parlent correctement peuvent indiquer réellement.

Quand on a à prononcer un mot qui se termine par un *e* muet, comme *femme*, il est évident qu'on ne doit pas faire un sort à cet *e* muet, ce qui équivaudrait à exiger qu'on prononçât *femme* comme *fameux*.

Selon Mlle Janicot, que nous approuvons, les dernières lettres du mot *femme*, ce sont les deux *m*.

Il est bien simple de vous indiquer ce que vous avez à faire pour prononcer ces *e* muets, comme dans *femme* : vous faites entendre *femm.*, et l'*e* muet se produit bien suffisamment en rapprochant les lèvres pour fermer la bouche : c'est simple.

La présence d'un *e* muet dans le corps d'un mot donne souvent lieu à une élision indispensable.

Exemple : Le livr' est appelé bréviaire.

Que de mots qui, par leur voisinage avec d'autres mots, sont prétextes à équivoques quand ils sont mal prononcés !

Exemple : *terrible effroi*. Ne pas faire entendre : *terrible et froid*, car il y aurait équivoque.

Autre exemple : *Platitude se vautre*... etc., etc.

A défaut de règles absolues, la fréquentation des gens de goût qui savent et parlent bien demeure le meilleur exemple et la leçon la plus profitable.

Nous n'avons insisté sur tous ces détails, et surtout ce qui concerne l'*e* muet, que pour bien appeler votre attention soutenue sur les ouvertures buccales, *détail d'importance capitale*, *afférent à ma méthode*.

i voyelle, *y* vaut deux *i*.

Ouverture horizontale. Bien remarquer la forme et la place de la langue, dont il sera parlé longuement plus loin, ces voyelles étant traitées ici au point de vue de la parole.

Pour le chant elles seront l'objet d'une leçon spéciale d'une grande importance, car pour le chant, leur fourniture, leur éclosion, leur audition demandent des *ouvertures buccales plus accentuées*.

Il y a 3 espèces d'*o* :

o fermé : bouche ovoïde : rose, pôle, rôle, Drôme...

Que c'est donc singulier de constater que quand un écrivain prend à partie un habitant du Midi de la France, et qu'il veut indiquer, par exemple, qu'au lieu de prononcer *pauvre*, au moyen d'un *o* fermé, il place un accent circonflexe sur *pôvre*, ce qui est véritablement la bonne prononciation, il prétend critiquer le Méridional qui dit *pauvre* au moyen d'un *o ouvert*.

Mais voyez aussi :

On dit *Paul* avec un *o* ouvert, et *épaule* avec un *o* fermé... Les exemples sont nombreux...

o ouvert : *donne*, *homme;* il est vrai que pour ces mots la consonne *m* redoublée exige, pour son exacte prononciation, une ouverture buccale prononcée.

Voyez encore : *faux*, *o* fermé, mais *carrosse*, deux *r*, deux *s*, ouverture buccale prononcée, ovoïde pour les deux *o*.

Rome, *o* ouvert, comme *homme*, mais voyez *heaume* (hôme).

Rhum : o ouvert également.

o nasalisé : *ronde*, *sonde*, *profonde*, etc., ouverture ovoïde, légère extériorité des lèvres supérieures et inférieures.

u : Ouverture ovoïde, plus réduite que pour produire *o* fermé, et y ajouter une petite extériorité des muscles orbiculaires des lèvres supérieures et inférieures, comme pour *onde*, un tout petit peu plus accusée.

Nous vous avons indiqué les livres à consulter pour pousser plus avant vos connaissances techniques, aussi bien au sujet des voyelles que des consonnes.

VOYELLES COMPOSÉES. DIPHTONGUES

La diphtongue (du grec : *dis*, deux, et *phthoggos*,

son) est la réunion de deux sons entendus distinctement, mais d'une seule émission de voix, ce qui implique et impose toujours deux ouvertures buccales, quoique ne formant qu'un son, en une syllabe.

$$\frac{\text{Ou}}{1}\ \frac{\text{i}}{2} = \frac{\text{nu}}{1}\ \frac{\text{it}}{2} = \frac{\text{hu}}{1}\ \frac{\text{it}}{2}, \text{ etc.}$$

La longue pour parler et surtout pour chanter est toujours sur la deuxième partie : ou*i*, hu*it*, nu*it*, hu*i*le, etc.

Aa — aé — aè — ae — ai — ao — a
Ee — ee muet — ea — éi — éo — éu
I — ia — ié — iè — ie — ii — io — iu
O — oo — oa — oé — oè — oi — ou
U — uu — ua — ué — uè — ue — ui — ou

TRIPHTONGUES

Elles sont rares en français, cependant il en existe quelques-unes : *payer*, *apitoyer*, *appuyer*, etc., soit : une diphtongue et une syllabe.

LES CONSONNES

A proprement parler, les consonnes ne sont rien par elles-mêmes, sans l'addition d'une voyelle placée avant ou après elles.

Voici la théorie, qui nous semble exacte, de Mlle Janicot :

On peut définir une consonne « un bruit produit dans la gorge, la bouche ou le nez, accompagné ou non du son de la voix ».

Si l'exécution est une, les définitions ne manquent pas.

On s'aperçoit que les consonnes se classent ainsi deux à deux : une soufflée, correspondante à une vocalique. Ainsi *f*, *s*, *p*, *t*, *k* sont des consonnes soufflées, tandis que *v*, *z*, *b*, *d*, sont des consonnes vocaliques.

On doit se rendre compte de la différence qui existe entre *z* et *s*, entre *v* et *f*, etc.

C'est délicat, mais il faut cependant avoir déjà étudié ces détails d'assez près.

On donne souvent aux consonnes soufflées le nom de consonnes dures ou fortes, aux consonnes vocaliques celui de consonnes faibles ou douces. D'autres disent : consonnes sourdes et consonnes sonores.

Il y aura donc cinq classes de consonnes :

1° Lorsque le passage de l'air est complètement fermé à un point nommé, puis ouvert, comme pour une explosion (*p*, *b*, *t*, *k*), la consonne est dite explosible.

2° Lorsque le passage de l'air est fermé, puis ouvert de la même manière, dans la bouche, mais le voile du palais restant en même temps baissé de

sorte que l'air passe par le nez (*m*, *n*), la consonne est nasale.

3° Lorsque le passage de l'air est fermé dans le milieu et ouvert sur les côtés (*l*), la consonne est latérale.

4° Lorsque le passage de l'air est fermé et ouvert par une suite rapide de mouvements d'un organe élastique (*r*), la consonne est roulée.

5° Lorsque le passage de l'air est simplement rétréci en un point donné, de manière à donner un frottement continu (*e*, *v*, *s*), la consonne est fricative.

Il existe 6 sortes de consonnes : 1° les labiales, formées par les lèvres; 2° les linguales, formées avec la pointe ou la face de la langue et les dents ou les gencives (*t*, *s*) ; 3° les palatales, formées entre le milieu de la langue et le palais dur (*j*) ; 4° les palatales d'arrière, formées au commencement du palais mou (*k*) ; 5° les avulaires, formées entre le fond de la langue et le voile du palais (*r*); 6° les laryngales, formées entre les cordes vocales (*h*).

B, C, D, F, G, H, J, K, L, M, N, P, Q, R, S, T, V, X, Z.

Bé, Cé, Dé, Gé, Ji, Ka, Pé, qu, té, vé, zed; eF, aH, eL, eM, eN, eR, eS, iX.

L'*f* présente une particularité : on peut le placer au commencement d'un mot : façon, fils, etc., et il n'est plus *eF*, simplement, *Fe*, *fa*, etc.

L'*x* est une consonne composée : *i-que-ce*...

Nous vous renvoyons aux livres précités pour les

règles et les lois qui régissent la prononciation des consonnes.

Cependant nous devons vous donner un tableau succinct de quelques détails que vous ne devez pas ignorer dès ce moment. Nous le devons, avant de vous divulguer ma méthode, de vous en faire connaître tous les détails, tant en causes, raisons et effets certains et immédiats, et pour répondre à ce qu'on peut et doit attendre de ce titre alléchant et élastique : *Pour chanter. Ce que l'on doit savoir.* Ajoutons : *Ce que l'on doit connaître, Ce qu'on ne doit pas ignorer !* Puis enfin : *Ma méthode !*

Le champ est vaste et comporte tous les développements possibles, aussi je vous demande de vous parler spécialement de la langue, du voile du palais, puis de vous donner connaissance de certaines appréciations, avis, conseils, puisés à bonnes sources, après quoi vous jugerez.

Nous l'avons dit, nous devons le répéter : ceci n'est pas un livre scientifique, c'est un livre théorique et pratique, aux théories claires, exactes, que l'on peut contrôler immédiatement.

Cependant, pour faciliter ces actes musculaires exigés, réglés par des obligations naturelles, nous devons connaître les éléments principaux, les collaborateurs essentiels de ces actes, ainsi que leurs mouvements.

Ces éléments sont : la bouche, les lèvres, les

dents, la langue, l'épiglotte, le voile du palais, les oreilles, la glotte, le larynx, le pharynx buccal, le pharynx nasal, les ventricules de Morgagni, les fosses nasales, le diaphragme, etc., etc.

LA BOUCHE

Voici le résonateur principal : la bouche.

Les professeurs de chant, en général, ne s'en occupent que très légèrement ou superficiellement, et leurs explications à propos de ce collaborateur *de premier ordre* du son sont plutôt vagues, quand elles ne sont pas erronées.

Ouvrez la bouche. — Comment ? — Eh bien, ouvrez la bouche, quoi ! — Et la presque généralité demande, exige qu'elle soit ouverte *horizontalement*.

Cette ouverture est contraire à ce qu'exige la nature. C'est une des grandes causes de la *non-homogénéité* de la voix.

Cette erreur est capitale, fait naître et amène des résultats désastreux.

Cette ouverture peut procurer le son faux, bas ; on ne se fait pas comprendre, on ne peut qu'imparfaitement mobiliser la bouche. Les muscles qui servent à donner à la bouche cette forme ne sont pas les mêmes que ceux qui donnent à la bouche une forme verticale, *répétons-le sans nous lasser*.

Les exemples fourmillent des raisons, des causes et des effets de l'inobservation ou de l'observation de cette règle *presque absolue.*

Cependant, connaissez cette indication précise de M. Duquenois, professeur d'éloquence sacrée (1846).

Ce professeur n'avait aucune prétention à la science, « et ceci, dit-il, est le résultat de l'expérience et de l'observation constante.

« Les savants qui ont cherché à faire connaître les causes de la formation de la voix ne sont point encore. (Le sont-ils davantage en 1912 ?)

« Parmi différentes opinions qu'ils ont émises, j'ai adopté la suivante, qui justifie la proposition que j'ai avancée :

« Ce sont les poumons qui reçoivent et poussent l'air nécessaire pour former le son. Cet air, après avoir passé par la trachée-artère, vient frapper le larynx, où il se trouve retenu par la glotte, qui n'en laisse sortir que la quantité suffisante à la formation du son, arrive enfin dans la bouche, où il reçoit toutes sortes de modifications. On peut donc comparer ces différents organes qui produisent la voix, à un instrument à vent, tel que la clarinette, qui, lorsque son embouchure est serrée par les dents et les lèvres, rend des sons plus ou moins forts, que les doigts modifient en changeant de position.

« Ainsi la glotte, en laissant sortir peu ou beaucoup de son, selon qu'il est nécessaire, remplit les mêmes

offices que les lèvres et les dents placées sur l'anche de l'embouchure de la clarinette, et la langue et les lèvres, en changeant de position, varient les sons à l'infini, de même que le font les doigts sur le corps de l'instrument. »

Ces indications nous semblent parfaitement claires et précises.

Le chanteur n'est pas scientifique, il faut frapper son esprit et éveiller son attention en lui indiquant des manœuvres exactes, réelles et productives aussi rapides que possible, soit comme action, soit comme production et résultats.

Les ouvertures buccales ont donc une grande, *une très grande importance*. Elles sont réglées par des lois absolues, réelles, exactes, précises, et, à notre avis, elles sont le coefficient le plus actif, le plus réel, le plus précis de la phonétique.

L'observation de ces règles amène des bénéfices *immédiats et constants*. Je me suis souvent étonné, et je me demande comment il se fait qu'on n'en ait pas fait le fond de l'enseignement de la vocale, car je fais entrer ces connaissances des ouvertures buccales pour 90 p. 100 dans et pour la production des sons chantés, vocalisés et parlés.

D'autre part, observez les muets.

Nous avons pu, grâce à l'amabilité de M. Baguet, directeur de l'école des muets d'Asnières (Seine), être initié à l'enseignement qui est en honneur dans cet

établissement. J'ai été mis au courant des méthodes, on m'a offert les livres qui sont le fond de cet enseignement même. C'est merveilleux!

Les muets parlent aujourd'hui, et comprennent leur interlocuteur... à la *condition expresse* que cet interlocuteur *parle bien*, *très bien*, au moyen *d'ouvertures buccales exactes*, *précises*, *sincères et immédiates*.

Ainsi, quand un naturel du Midi disait à un muet: *L'eau est chaude !* avec un *o* ouvert, pour prononcer *eau*, et un autre *o* ouvert pour prononcer *chaude*, le muet répétait: *l'a est chade!* car, pour ces deux mots il convient d'employer un *o* fermé!

Donc, ouverture buccale ovoïde restreinte.

Les muets comprennent vite les paroles bien prononcées au moyen d'ouvertures buccales exactes : voyelles, ou syllabes, ou mot où existe une participation gutturale ou nasale, etc. ; ils ne s'y trompent pas.

Du reste, nous avons à vous citer un fait typique: Nous sommes arrivé à faire chanter, *en français*, *une Américaine qui ne savait pas un mot de français*. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'elle ne quittait pas, ma bouche des yeux. Aussitôt qu'elle n'imitait pas mes ouvertures buccales, elle produisait des sons qui n'auraient pu avoir d'équivalent dans aucune autre langue.

LES LÈVRES

Tout le monde sait qu'il existe les lèvres supérieures et les lèvres inférieures ; que ces lèvres, certes, contiennent des muscles qui vibrent.

LES DENTS

Quant aux dents, leur présence est indispensable au chanteur et à l'orateur.

Certes, leur place, la forme des deux mâchoires peut avoir et a une influence sur la prononciation, une influence énorme, ainsi qu'un espace laissé libre par l'absence d'une dent est fâcheux pour la prononciation et peut amener des troubles dans la prononciation de certains mots. Chanteurs, soignez et conservez vos dents ! de devant canines et incisives

Aucun détail ne doit être laissé dans l'ombre. En voici un peu connu :

On s'imagine, n'est-ce pas, et avec raison, que dans l'arrière-gorge, dans la région épiglottique et dans tous ses environs, il règne une température plutôt élevée, ce qui nous procure, quand nous absorbons un liquide légèrement frais seulement, cette sensation de fraîcheur qui nous ravit.

Eh bien ! notre mère la nature, mère prévoyante, a pratiqué un léger méat, qui se trouve placé au

milieu de la voûte palatine, au haut des dents supérieures, et dont l'orifice est protégé par la peau légère, ce qui permet à l'air aspiré d'être amené dans les régions décrites plus haut.

LA LANGUE

Cet organe a une telle importance, en phonétique, qu'il lui faut consacrer quelques pages spéciales.

La langue tient dans la bouche humaine une large et longue place, qui se peut modifier au gré du propriétaire et selon les exigences de la parole, du chant et de la déglutition, et ajoutons de la mastication.

La langue est presque constamment en mouvement. Elle est plus ou moins longue, épaisse ou large, plus ou moins mobile. Ses mouvements sont régis le plus souvent par notre volonté au moyen de muscles dont une partie sert à lécher en l'expulsant en avant, d'autres à la retirer au fond, c'est-à-dire à faciliter l'introduction des liquides et des solides dans l'œsophage. Malheureusement aussi elle se livre à des mouvements nerveux, inconscients, indépendants même de la volonté du propriétaire de la langue, mouvements qui créent des difficultés en phonétique, empêchent l'éclosion, la tenue du son, etc. (Tout ceci est admirablement décrit dans le livre : *les Organes de la parole*, de Meyer, auquel je vous renvoie.)

Il ne nous plaît pas de faire de l'érudition facile, en copiant à droite et à gauche. Dieu sait pourtant si cela nous serait facile, possédant 600 à 700 livres qui parlent, s'occupent de la voix. Nous donnons tous les extraits utiles à connaître, ceux qui servent notre cause, établissent le bien-fondé de nos dires et nous aident à étayer notre méthode, et tous ceux également qui peuvent servir à l'éducation, à l'édification du chanteur.

Il y a donc *trois espèces de mouvements* ed la *langue*, qui nous semblent cependant devoir être décrits.

Ces mouvements sont principalement mis au service de l'appareil de la digestion. Ce sont : 1° le mouvement alternatif, consistant à tirer la langue et à la ramener en arrière ; 2° des mouvements divers, spécialement des mouvements élévatoires latéraux ; 3° l'élévation en arrière, en vue de la déglutition. Il existe aussi les mouvements de la langue pour la formation des sons articulés.

Nous l'avons dit d'autre part, mais nous le répétons à dessein : la langue, par son épaisseur, à l'état naturel de calme, donne la mesure de l'écart des deux mâchoires pour la production de la voyelle *i*, par exemple, et *é* fermé, qui demande une ouverture buccale un peu plus accentuée.

Il existe dans la langue des muscles qui servent et aident à des mouvements automatiques ; *ces mus-*

cles ont des accointances, des points d'appui, des contacts avec *les muscles qui actionnent le larynx.* ils collaborent les uns et les autres, combinent leurs mouvements de façon à s'entr'aider, se soutenir.

Cependant, une mésentente, une manœuvre même inconsciente, tout bonnement le fait d'un muscle qui n'accomplit pas exactement son rôle, apporte, provoque une modification, qui entrave, modifie l'action de l'autre organe. *Les résultats sont immédiats : fausse émission, son faux, entrave de l'action phonique, imparfaite prononciation, rougeur de la face, tension des muscles du cou, gonflement des veines du cou*, bref, *emploi anti naturel* d'un ou des deux organes susdits.

La surveillance de la langue doit être constante. Toujours le professeur attentif la doit surveiller. Dès lors, que penser de celui qui vous dit : « Quoi, je vois encore votre langue ? cachez-la ! » — Et où voulez-vous qu'on la place ? — Un autre : « De quoi diable vous occupez-vous là ?... La langue, la langue ? Eh bien, allez, faites comme si elle n'y était pas ! » *Ignorants !*

Prenez une glace, prononcez *la*, vous verrez votre langue aller frôler la voûte palatine ; elle doit ensuite aller s'étendre sur le plancher de la bouche et rester inerte. *Pas de mouvements nerveux, même inconscients* d'aucune sorte, *nous le répétons.*

et Titto Ruffo ! Sol en haut !

Nous vous en avons dit assez pour que votre attention soit toujours en éveil pour la surveillance de cet organe essentiel à la phonétique et à la bonne place du son.

L'épiglotte fait partie du larynx. Par sa forme elle rappelle le chapeau bicorne de gendarme. Elle est mobile et contractile à souhait. Elle se rabat et se relève avec la même facilité et avec la plus *grande rapidité*.

En se rabattant elle ferme hermétiquement l'entrée de la glotte (larynx). Si elle ne remplit pas exactement son rôle, l'acte de la parole et aussi l'acte respiratoire sont empêchés et on traduit cet état par ces paroles : « J'ai avalé de travers ! » C'est justement à ce moment exact qu'on a le plus envie de parler. L'avez-vous observé ?

Elle doit donc fermer la glotte par laquelle entre et sort l'air, et *seulement l'air*.

D'autre part, si l'épiglotte est touchée, si elle est effleurée, s'il existe un contact quelconque, *si peu que ce soit*, avec la langue... *c'est trop !*

L'acte phonique est entravé : empêchement de l'emploi de l'air qui sort de la glotte, seulement en partie ; alors : rougeur du visage ; on ne peut augmenter l'intensité du son, etc., etc... (Voir Meyer : *les Organes de la Parole.*)

LE VOILE DU PALAIS

Le voile du palais doit être considéré comme un appareil double quant à sa fonction et à ses mouvements ; d'aucuns le comparent à une soupape : l'image est vraie. C'est un appareil constricteur qui, d'une part, sert à isoler la cavité buccale de la partie du pharynx qui se rattache à la bouche et, d'autre part, à isoler la partie du pharynx se rattachant à la cavité buccale. (Voir Meyer.)

Le sentiment de la contraction musculaire s'accuse vite. En somme, quand nous respirons par le nez, la bouche ouverte ou fermée (c'est le premier exercice que j'exige de mes élèves), c'est le voile du palais qui est en action active et exacte, c'est-à-dire qu'il est abaissé.

Laissez-le se relever naturellement, il reprend sa place normale, cesse toute action, et l'air, la voix si vous chantez ou parlez, se fait alors entendre par la bouche et par le nez en même temps, puisque le nez est un agent phonateur de premier ordre.

On doit faire l'éducation du voile du palais, comme de tous les organes qui collaborent en phonétique, et par une gymnastique journalière arriver à ce résultat qu'il se meuve et obéisse dans tous les mouvements, du plus lent au plus rapide, selon la volonté du chanteur et suivant les exigences de la parole parlée ou chantée.

Travaillez donc journellement ce mouvement qui consiste à faire entendre successivement un bruit et un son. (Voir plus loin notre premier exercice.)

Les bienfaits d'une pareille manœuvre sont réels et amènent des facilités dont on ne s'est jusqu'ici pas assez rendu compte, d'abord pour la production des nasales, si nombreuses en français, et pour la *bonne place du son*, et ceci, par la bonne raison qu'on n'avait pas établi suffisamment l'importance de ce rôle du voile du palais.

On sait que la luette est la prolongation du voile du palais. Elle est quelquefois un peu trop longue... N'hésitez pas. Faites-la couper, ce n'est pas douloureux ! Après deux jours, on ne s'en souvient plus. Mais pendant quarante-huit heures on doit se nourrir de lait et de potages liquides.

LES OREILLES

Si la bouche est un résonateur, le plus important, certes, pour la production phonique, on peut affirmer qu'il faut donner aux oreilles une place également importante dans la production de la voix.

On a vu et on verra davantage, à mesure qu'on avancera dans la lecture de ce livre, qu'une des bases les plus sérieuses, les plus réelles de l'éducation phonique, c'est l'imitation qui se pratique par l'*ouïe d'abord et l'imitation ensuite*.

Oui, il faut entendre d'abord, entendre bien exactement et juste, pour pouvoir reproduire.

Les oreilles entendent, chez presque tous les humains, *inégalement*. Quand cette différence est trop grande, c'est le plus important empêchement de la reproduction juste et exacte d'un son ou d'un bruit quelconque.

Alors, annihilez l'oreille qui entend le plus exactement au moyen d'un peu de coton, de façon à ce que l'autre soit appelée à toujours être en activité et à se rendre compte de tous les bruits qui la frappent.

Je vous en prie, ne vous écriez pas en entendant un son faux donné par une voix : « Vous avez la *voix fausse. Vous ne chanterez jamais juste !* » Ceci est encore une erreur, car, après un examen, une exploration, par l'emploi de ma méthode je pourrais prendre l'engagement de faire des voix justes ! N'oubliez pas, lecteurs, que Rameau a écrit :

Ce qu'on ignore, on le croit impossible !

Car, en somme, un son est *juste* ou *faux. Il est juste d'une seule façon;* mais il peut être faux *de plusieurs manières :* ou trop haut, ou trop bas ! Le milieu, c'est la justesse.

Les chanteurs qui poussent, chantent d'abord haut, en attendant qu'ils chantent bas. Ils chantent bas quand, après des mois et des années d'efforts musculaires exagérés, les muscles ne peuvent plus conserver une tension, *même inconsciente*. C'est l'histoire

des vieux pianos et des violons qui ne peuvent être accordés.

Pour le piano, achetez-en un autre ; le violon, changez les chevilles ; la voix : travaillez avec celui *qui sait !* Oh ! comme c'est simple !

Chantent bas les chanteurs en état de lassitude générale ou partielle.

Un de mes élèves avait joué au football pendant trois jours consécutifs, d'où dépense de muscles exagérée, des muscles des jambes, mais toute sa musculature avait été atteinte par ces excès mêmes. L'acte phonique devenait impossible. Je prescrivis trois jours de repos complet, absolu — et sa voix revint.

Un autre élève, un Canadien, avait travaillé avec un... collègue. Je ne veux pas divulguer son nom et lui faire une réclame... Cependant, je devrais bien cela à une corporation parmi laquelle on trouve des gens qui disent que « je casse les voix », alors que je raccommode celles qu'ils altèrent et perdent chaque jour ! Et Dieu seul en sait le nombre !

Donc, ce Canadien, vingt-huit ans, fort, nerveux, musicien, aussitôt qu'il avait terminé son air, éprouvait le besoin irrésistible de s'asseoir. Je lui dévoilai la cause : les muscles des jambes s'étaient actionnés et prenaient une part à la dépense musculaire occasionnée pour le chant, c'est-à-dire que sa musculature générale était atteinte, altérée.

On chante faux, également, quand le son n'est pas

à sa *place* — *place unique*, quoi qu'en disent les professeurs qui prescrivent la voix de poitrine, de tête, d'ici, de là, *d'ailleurs même*.

Je les plains, mais ma pitié va surtout à leurs élèves !

La connaissance, l'emploi de ma méthode me permettent d'affirmer qu'on ne doit, qu'on ne peut plus chanter faux. Cela, je l'affirme et j'en ai plus de cent preuves, car, je puis, à volonté, *d'un son faux*, *faire un son juste :* 1° en exigeant une tension musculaire qui amène l'exacte ouverture buccale et une tension exacte des muscles phonateurs ; 2° le rappel de la langue, si elle est au fond de la bouche et si on lui imprime une forme inexacte imposée : *a*) par les obligations de sa collaboration ou de sa non-collaboration ; *b*) son inertie, étendue qu'elle doit être sur le plancher de la bouche... Nous ne saurions trop répéter ces détails importants. Car, redisons-le, *l'exactitude des ouvertures buccales est un élément essentiel de réussite pour la fourniture*, *l'éclosion et le maintien des sons justes*, *sonores*, *longs*, *doux*, *etc.*

Oui, il est une ouverture buccale *exacte* qui permet à l'auditeur d'entendre immédiatement la voyelle, la consonne ou la diphtongue que vous prononcez. Il faut donc, *grâce à la mise en jeu des muscles buccaux*, *obtenir*, *avec le maximum d'ouverture buccale*, *la fourniture de la dite voyelle ou syllabe*, *de façon à avoir plus de champ*, *pour arriver à ce maximum*,

sans dépasser une ouverture qui vous ferait perdre le bénéfice de l'exactitude qui a permis l'éclosion du son. Je le répète intentionnellement.

LE LARYNX. LA GLOTTE. LES VENTRICULES DE MORGAGNI. LE PHARYNX BUCCAL. LE PHARYNX NASAL. LES FOSSES NASALES. LE DIAPHRAGME.

Quoique résolu à ne nous point parer des plumes du paon, il nous faut vous parler de ces organes énumérés ici, et nous ne pouvons vous dissimuler que nous prendrons ces notes indifféremment ici et là, partout où il nous semblera que, par leur clarté et leur brièveté, elles suffisent cependant à vous édifier sur leur collaboration et l'intérêt qu'elles offrent à être connues des chanteurs.

Tous les savants (médecins, spécialistes, physiologistes) sont d'accord pour établir et proclamer que le larynx est l'élément principal de la phonation (fourniture du son).

« Dans le larynx sont les cordes vocales, dit le docteur Mermod; vous serez surpris qu'on ait donné ce nom de cordes à ces simples replis de la muqueuse, tapissant l'intérieur de la cavité, analogues aux plis que vous faites sur la manche de votre habit ; ce ne sont donc nullement des cordes tendues comme celles de harpe ou de violon ; enfin elles ne sont pas

verticales, mais horizontales, tendues d'avant en arrière en rétrécissant la laryngée — car si le larynx, vu de dehors, est un élargissement de la trachée, comme un chapiteau sur sa colonne, avons-nous dit, il est au contraire rétréci en dedans, les deux replis vocaux opposant au passage de l'air une résistance nécessaire à la production de la voix. (Vous verrez le rapprochement qu'on peut établir avec cette résistance et l'antagonisme des muscles.)

Conclusion : les cordes vocales doivent se rapprocher pour produire un son, elles sont alors en état de *phonation*, tandis que pendant la respiration seulement elles doivent s'écarter l'une de l'autre pour laisser passer l'air au-dessous de ces... soi-disant mal dénommées cordes vocales, qui sont deux gros bourrelets, dit le docteur Mermod (1).

« Remarquez cette grosse excavation séparant de chaque côté la vraie corde de la fausse, *véritable caisse de résonance*, renforçant le son et permettant à la vraie corde de vibrer ; c'est cette cavité qu'on nomme *ventricule de Morgagni*.

« D'autres cavités résonnantes beaucoup plus com-

(1) Le docteur Mermod est ici, pour ce détail essentiel, en contradiction absolue avec le docteur Kun, dont le livre fait autorité partout. Celui-ci affirme que la corde vocale, malgré son nom de ligament, ne nous paraît pas, *contrairement* à l'opinion généralement reçue, présenter les conditions nécessaires pour constituer une corde vibrante. « On ne peut, ajoute-t-il, quelque traction qu'on lui applique, *lui donner jamais qu'un degré de tension insi-*

pliquées existent chez l'homme, dit le docteur Mermod, fosses nasales, pharynx nasal, pharynx buccal, et la bouche terme d'arrivée et sortie du son. Tout doit donc tendre à fournir là, à cette sortie, un son complet à tous égards.

« Les fosses nasales sont deux cavités jumelles, libres en avant, débouchant en arrière dans un vestibule commun qui est le pharynx nasal. Là sont les cornets : cornet supérieur, cornet moyen et cornet inférieur. »

Comme suite à cette énumération, le docteur Mermod dit : « L'air, en passant sur ces vastes surfaces humides, extrêmement riches en vaisseaux, s'y réchauffe, y trouve l'humidité nécessaire, et y dépose ses impuretés.

« Le nez, ajoute-t-il, est donc un calorifère, un humectant et un filtre.

« Le pharynx nasal, ou arrière-nez, prolonge en arrière les fosses nasales, les deux parois latérales sont traversées obliquement par les trompes d'Eustache, canaux établissant une communication directe entre le nez et les oreilles.

« Le pharynx guttural ou buccal est situé au-dessous : ce n'est autre chose que le fond de la bouche, véritable carrefour où se croisent la voie alimentaire en arrière (bouche, œsophage, estomac) et la

gnifiant. C'est le muscle *thyro-aryténoïdien*, qui, au point de vue physiologique, est la *vraie corde vo-cale.* »

voie respiratoire en avant (nez, larynx, poumons).

« La soufflerie, ce sont les poumons, contenus dans la cage thoracique.

« Le diaphragme, ce puissant muscle membraneux, ferme l'estomac dans sa partie inférieure, en le séparant des viscères abdominaux ; bombé au repos, il est attiré en bas en s'aplatissant, ce qui agrandit le thorax dans son diamètre vertical. Ainsi donc,la poitrine qui se remplit d'air peut s'agrandir *transversalement*, *d'avant en arrière et de haut en bas.*

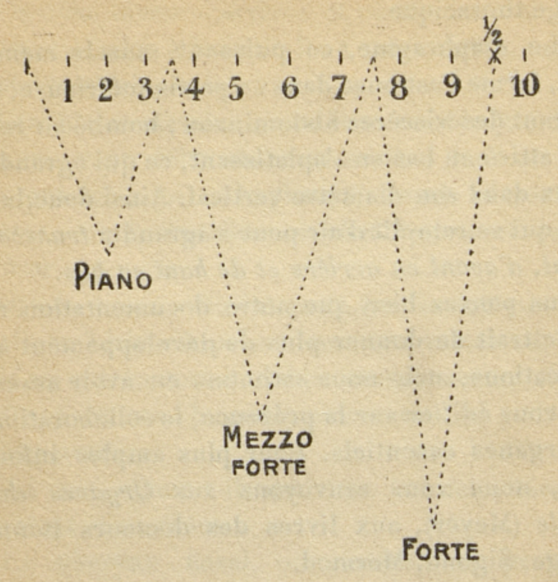
Vous pensez bien que notre documentation nous permettrait de donner plus de développement à ces explications, mais nous estimons en avoir assez dit pour vous édifier sur la présence, la collaboration de ces organes essentiels. Pour plus amples informations, nous vous renvoyons aux *Organes de la Parole* (Meyer), aux livres des docteurs Bonnier, Marage, Sigond, Mermod.

Pour rendre plus clairs certains détails, j'ai tracé un petit tableau pour établir les trois intensités du son : *piano*, *mezzo forte* et *forte* (voir page suivante).

Je ne demande que *rarement on arrive*, *encore moins qu'on abuse du degré* 9 (degré de force), presque excessif.

Je proscris le 10 *absolument.* Car, au bout du fossé, la culbute, c'est-à-dire l'accident probable, possible. L'abus même de cette force amène

d'abord la fatigue de l'auditeur, puis celle de la voix, et du chanteur lui-même.



C'est, de plus, monocorde, monotone, etc.

Demandez donc à un clarinettiste, à un flûtiste, hautboïste, piston, etc., etc., *si jamais* ils arrivent sur leurs instruments à un degré de force, à une intensité qui, ils le savent très bien, amènerait pour l'un le canard, pour l'autre l'accident, le couac.

Ah! tous possèdent autrement leur instrument que le chanteur ne possède le sien.

Il n'y a vraiment que le chanteur qui soit assez...

chanteur pour travailler... la force et en abuser. Imprudent! *Povero!...*

Jamais un instrumentiste ne s'occupe de la force; non, il travaille le style, le mode, la douceur, le charme, la vélocité, l'expression. En état de santé normal, on possède toujours sa force physique.

Quand le chanteur, l'instrumentiste possèdent bien leur instrument, et qu'ils sont en état normal, ils peuvent toujours compter sur la sonorité, je ne veux pas dire la force. (Ce n'est pas la même chose, non !)

Quelles ne sont pas nos satisfactions intimes quand nous commençons l'éducation phonique d'un élève: une remise en place d'une voix faussée !

1° L'élève n'a jamais travaillé... et ne peut être, lui, qu'un ignorant, que la nature a plus ou moins favorisé, au point de vue vocal. Notre tâche est facile, alors...

Cependant le docteur Sigond a dit:

« Tout être qui a un larynx peut fournir des sons ! »

Oui... mais comment les produit-il ?

C'est juste, mais il peut fournir toutes espèces de sons, du plus beau au plus laid: il y a de la marge.

Nous disons, nous (ceci a fait l'objet d'une conférence au théâtre Michel, à Paris, en mai 1910):

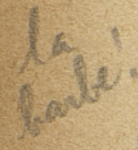
« Tout être qui parle peut chanter d'une voix plus ou moins belle, jolie, douce, sonore, forte, extériorisée, prenante, sympathique, etc., bien entendu... »

Que nous avons donc souvent rencontré des jeunes gens et des jeunes filles qui possédaient une voix

qui existait certes à l'état embryonnaire et dont quelques-uns ne se doutaient guère !

Le professeur qui sait, voit alors son rôle commencer.

2° Il nous arrive des élèves ayant travaillé six mois, un an, deux ans et davantage encore (1), et qui ignorent l'acte *primordial*, *essentiel : la respiration !* qui nous parlent pour cela de leur ventre, etc., puis, de la voix de poitrine, de chanter sur le souffle, de pratiquer les passages et autres erreurs capitales... Ils ne savent ni ne peuvent filer un son ; d'autres éprouvent des difficultés pour produire *a* ou *é*, ou *i*, ou *o* ou *u*, etc., etc.



Qu'avez-vous donc appris, et quel est le résultat de vos années d'études, du temps passé, et de l'argent dépensé, sans compter les promesses, les illusions perdues, souvent le découragement, la lassitude, le dégoût et l'abandon de tout ce qui a trait à la voix, au chant, à l'art ?

Ce peut être un chanteur, un vrai, perdu à jamais !

Mais quand, dès les premières leçons, nous donnons à l'élève l'impression que sa voix va prendre un développement dont il n'a qu'une idée imparfaite (quand il en a une), qu'il va atteindre, *sans forcer*, les notes les plus élevées de son clavier vocal, qu'immédiatement nous allongeons en respiration de 50 p. 100, son étonnement est grand, et sa satisfac-

(1) Ces temps derniers, élèves ayant travaillé neuf, dix et douze ans...

tion ne connaît plus de bornes... comme quelquefois sa reconnaissance. Car notre enseignement est si exact, si précis, si absolu, si définitif, qu'il est *à échéances immédiates*. Par une gymnastique journalière, les actes deviennent automatiques, il n'y a plus qu'à continuer, avec une volonté et une constance toujours récompensées.

Rameau l'a écrit : « Confiance, patience, travail persistance ! »

Mais avant d'aller plus loin, traitons d'une question d'une importance capitale à plus d'un titre, d'une chose qui peut avoir une répercussion, non seulement sur l'avenir d'une voix, partant, de la carrière du chanteur, mais aussi sur sa santé générale, sur son existence elle-même : nous voulons dire *la classification de la voix*.

En effet, une voix que l'on dirige, étant donnée l'absence presque complète de données anatomiques, physiologiques, théoriques et pratiques, — c'est-à-dire d'un ténor vouloir faire un baryton, ou réciproquement d'un baryton un ténor (c'est plus fréquent qu'on ne croit), ou encore d'un baryton une basse, ou réciproquement d'une basse un baryton, — c'est toujours sérieux, et ce peut devenir très grave.

Parmi les femmes, cela se présente sous un autre jour.

Les soprani, on veut en faire, en général, des soprani dramatiques (falcons), c'est-à-dire ceux qu'on dirige vers la tragédie lyrique, le grand opéra, ce

qui, aux yeux des éducateurs ordinaires, implique seulement *la quantité de son*. Je dis bien : *la quantité de son*. La qualité, si elle vient, vient quand elle peut, à moins que, par cet enseignement et cette erreur, elle ne s'éloigne, quelquefois à tout jamais.

Cette éducation consiste alors dans la *fourniture du son — du son quand même !* — et l'expression des sentiments, avec toute l'exubérance, la passion et l'abondance du son. Sous couleur de déclamation, on affranchit cette élève d'études vocales purement mécaniques. Non, non, du son, encore du son, toujours du son, c'est ce qu'on appelle former une falcon. Éducation plus facile, pour le professeur.

Les soprani légers, ceux qui doivent vocaliser (éducation plus délicate, plus difficile), ne sont et ne restent soprani légers que s'ils sont impuissants au point de vue vocal. Alors, ils travaillent les vocalises, les gammes, comme on les travaille aujourd'hui partout, sans méthode. C'est la nature qui reste le meilleur professeur.

Les soprani qui ne savent pas monter, on en fait, la plupart du temps, des mezzi, parce qu'on ne sait pas faire monter une voix, *ce qui est on ne peut plus facile !*

Quant aux contralti, les voix les plus rares, celles qui demandent le plus de soins, de connaissances techniques — je parle du côté professeur — eh bien, c'est bien simple : 1° on ne leur apprend pas à monter ; 2° on les fait chanter de *poitrine*, en écrasant leurs

notes graves. Et voilà... Cela dure... ce que cela peut durer, avec des incidents, des accidents, en attendant la perte de l'organe.

Le soin de classification des voix est traité avec une légèreté, une désinvolture, une inexpérience qui deviennent coupables et comportent une responsabilité.

Un (ou une élève) se présente au Conservatoire, et chante, par exemple, un air de baryton (ou une femme, un air de mezzo). Le baryton ne sait pas monter, pas plus que le mezzo.

Il y a des chances pour que tous deux soient classés : le premier : baryton ; la seconde : mezzo, alors que quelquefois le mezzo pourrait faire un soprano, et le baryton une basse, ou quelques fois un ténor.

La classification est établie. C'est fini !

S'il arrive que le professeur de déclamation, au moins aussi bien placé et documenté que ses collègues, professeurs dits de chant, constate l'erreur, il n'en est guère tenu compte. Non, non, répond-on, c'est le professeur de chant qui est *responsable !* Quelle responsabilité ?

C'est à ce moment qu'un examen devrait être subi par l'élève dont le genre de voix est l'objet du litige, en présence des deux professeurs, d'abord, et après une enquête qui serait basée, par exemple, sur les deux rapports : 1° du professeur dit de chant, et 2° sur celui du professeur de déclamation. A la suite, je le

répète, d'*un examen sérieux*, une décision serait prise alors en connaissance de cause et de voix. On saurait au moins, ensuite, à qui incomberait une direction vocale fausse ou à côté, et une responsabilité effective.

Mais, objectera-t-on, — car on peut toujours objecter : le noctambule affirme que la nuit est préférable au jour; le pêcheur, que l'eau trouble est préférable à celle qui est claire. Singulière assimilation avec l'enseignement... du chant. On ne vocalise plus, on n'a plus besoin de vocaliser, de triller, de faire une gamme ? Pardon ! Erreur ! erreur ! !

Tous les *instrumentistes* vous diront qu'ils n'ont acquis leur talent, la souplesse, l'aisance, etc., qu'en faisant journellement des exercices qu'ils continuent à exécuter s'ils désirent garder les qualités ainsi acquises du chanteur. Cela est-il contestable ?... Alors, que reste-t-il de votre théorie ?

Et puis, comment chanter la musique ancienne de tout le courant des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles ?

Peut-on nier que l'instrumentiste de talent, le maître, est à même de jouer aussi bien la musique écrite pour le dit instrument, en 1700 qu'en 1750, en 1800, en 1850, et enfin en 1913 ?

Pourquoi n'en serait-il et n'en pourrait-il pas être de même pour le chanteur ?

J'attends les réponses... des oracles et des pontifes !

MA MÉTHODE

Je dis bien, et j'y insiste : *ma méthode !* en en revendiquant tous les détails qui concluent à la bonne place parce que : bonnes émissions, justesse, rondeur du son, douceur, charme, sonorité, aisance dans la production du clavier personnel à chacun et augmenté par ma méthode d'une façon et d'un résultat ignorés jusqu'à ce jour : augmentation de la longueur de la respiration de 50 p. 100 au minimum, sinon davantage ; diminution de la fatigue vocale ; abolition de toutes les *soi-disant difficultés*. Bref, tous les problèmes résolus, puisque toutes difficultés vaincues, *immédiatement ;* exécution à des délais dépendant du travail et de l'intelligence de l'élève.

Certes, la connaissance, l'emploi, la pratique de ma méthode amènent ces résultats, *mais ce qui reste une chose qui, jusqu'ici, m'est encore plus personnelle*, c'est non seulement sa divulgation, son explication,

mais encore, et surtout, *sa pratique*, *sa surveillance et son emploi constant*. En effet, c'est ici le point essentiel et nous devons, à ce propos, rappeler le mot de Montaigne :

« Celui-là a mieux profité de la leçon, qui la pratique, et non qui la retient. »

On en sera bientôt convaincu.

Rappelons ces points importants :

La voix parlée, *la voix chantée surtout sont actes musculaires.*

La voix a une place unique, au niveau de la glotte et au-dessus, *jamais au-dessous*. Ce serait, autrement, une voix de poitrine ou de gorge.

On ne doit jamais, *sous aucun prétexte*, faire entendre un son de poitrine, pas plus qu'un son de gorge, quelles que soient les voyelles, syllabes, ou mots à prononcer.

Sont en jeu : 1° la volonté ; 2° l'air ; 3° la tension musculaire, à des degrés différents. C'est là un coefficient important qui passe, à un moment donné, au second rang (je veux parler de la tension musculaire).

Les différences de timbre sont amenées par la prononciation exacte des diverses voyelles, consonnes ou diphtongues.

Les longues, en musique, sont toujours sur des voyelles ou sur des diphtongues.

On peut émettre à volonté telle voix qu'on désire,

c'est-à-dire faire entendre, à volonté, une voix douce, émue, etc., ou une voix commune, éraillée, etc.

De nombreux exercices seront les terrains les plus favorables à nos explications, démonstrations et preuves.

Dès la première leçon, nous expliquons en détail l'acte respiratoire, puis nous déterminons la *place du son. Le son*, avons-nous dit, *a une place unique*. Il se forme au niveau de la glotte et se modifie seulement ensuite, à l'aide de ses facteurs, dont il a été ou dont il sera parlé plus loin.

Et, pour faciliter cette compréhension, voici comment nous procédons :

Nous demandons à l'élève de nous faire entendre *un bruit*. Nous disons bien *un bruit* — bouche fermée — ne pas confondre avec un son, — un bruit, *non sonore*, mais plus ou moins extériorisé ou bruyant, selon les particularités de formes ou de capacités de tout ce qui constitue les régions nasales, et de celles situées au-dessus de la bouche. Remarquez que nous proscrivons tout bruit qui, en se produisant, mettrait en jeu des muscles dont la collaboration se ferait sentir dans la région du cou. Ce bruit a donc sa résonance à un endroit déterminé, et il faut bien éviter qu'il entre, là, une participation gutturale quelconque, qui est visible à l'œil nu du reste, puisqu'on peut constater aussi un gonflement du cou et de tout ce qui le constitue : muscles, veines, tendons, etc.

En somme, nous demandons à l'élève de respirer par le nez. Voici une explication de cet acte précis : par exemple : « Comment changer *mon* (nasal) en une voyelle, *a*, par exemple ? Ensuite, comment la modifier et en faire un *o*, un *o* fermé (*o* de pôle, rose), etc. ?

« Dans le *mon* nasal, la glotte est entr'ouverte, et le courant d'air sert uniquement à faire vibrer le voile du palais dont tous les muscles sont distendus, et qui n'est plus qu'une membrane inerte.

« Quand on passe à la voyelle *a*, les muscles du voile du palais se contractent pour le relever. Les cordes vocales se rapprochent et tous les muscles adducteurs du larynx entrent en action pour produire la voyelle. » (Marage.)

J'ajoute :

Le voile du palais adhère, en se baissant, à la langue, qui, elle, se bombe à son sommet, à l'endroit qui se trouve en face du voile du palais ; dès lors, il y a adhérence, contact de chairs, de façon à ce que l'air n'ait d'accès de sortie que par les narines. On relève le voile du palais, on allonge un peu la langue en avant, *voici le son*. On a la sensation d'un petit clapet qui s'ouvre... enfin. Cette manœuvre est si exacte que quand *on produit ce bruit*, la bouche, soit-elle ouverte ou fermée, ce bruit ne doit pas changer de nature. *Il ne doit se modifier d'aucune façon.*

Une autre preuve, c'est qu'en agissant ainsi, si, la bouche ouverte, je presse, entre le pouce et l'index, le nez à sa racine, *aucun bruit* ne se fait plus entendre.

Cependant, quand on a produit le son, nous exigeons que ce ne soit pas au moyen de la voyelle *a*, mais au moyen de la voyelle *o* — *o fermé;* nous *accordons notre bouche* pour produire un *o* fermé avec *fa* ouverture ovoïde, réduite, et de là rien ne nous coûte pour produire une octave au-dessus de ce *fa* (*fa* au-dessus de la portée).

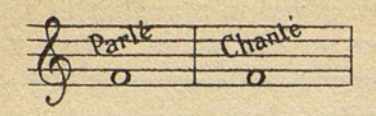
Comment cela ? En maintenant la tension musculaire, *avec une tendance à rapprocher les commissures des lèvres* (éviter de les éloigner), fût-ce d'un millimètre ; nous dilatons, c'est-à-dire nous agrandissons *verticalement*, en ayant grand soin d'observer, de veiller à ce que la production de cet *o* fermé ne se modifie *d'aucune façon*, si peu que ce soit, et ne devienne un *o* ouvert, comme *o* de *pomme*, *homme*, etc.

Pour descendre d'une octave, nous tendons davantage les muscles et rapetissons la bouche, dans sa plus petite proportion ; en maintenant la fourniture de *o* fermé nous obtenons le *fa* grave au-dessous de la portée.

Nous avons dit que nous exigions que les ouvertures buccales, pour produire les mêmes voyelles, diphtongues, etc., soient plus accentuées pour le chant que pour la parole parlée. *C'est absolu.*

Faites devant un miroir une épreuve de ce que nous indiquons et exigeons.

Produisez *a* en parlant, et le même *a* sur un *fa* en



chantant, *en chantant*, nous insistons sur ce détail, qui a une grande importance.

Pour produire ce *fa* avec la voyelle *a*, par exemple, pour chanter la bouche est ouverte *ovoïde*, avec une ouverture *minimum*, qu'il faut obtenir *tout de suite*, et ce, au moyen des muscles qui servent à régler les ouvertures buccales, muscles multiples : buccinateurs, zygomatiques grands et petits, et tous ceux qui gravitent dans cette région du visage, deviennent des collaborateurs obligés et indispensables pour obtenir toutes les modifications buccales désirables et exigées quelles qu'elles soient.

Il en est de même pour les muscles des yeux. (Voir *muscles des yeux*.)

Est-il bien nécessaire d'énumérer les muscles du visage ? Oui, n'est-ce pas, succinctement.

Le muscle *frontal*, en arrière ; le muscle *occipital*, sur les côtés ; le muscle *temporal*, dont le rôle est de relever la mâchoire durant la mastication ; le muscle *orbiculaire* des paupières.

Les autres muscles de la face contribuent à former l'épaisseur des joues (1).

La contraction de ces muscles aura donc pour résultat de déplacer les parties de la face, en donnant à celle-ci une physionomie déterminée.

Le muscle orbiculaire des lèvres entoure complètement la bouche ; il est *impair* et *médian*.

De chaque côté de la bouche nous trouvons un muscle situé assez profondément et qui, par sa masse, constitue les joues presque à lui seul : c'est le *buccinateur*. Il va de l'arcade dentaire supérieure à l'angle des lèvres. Sa contraction chasse l'air accumulé de la bouche (action de jouer de la trompette). Il existe des deux côtés du visage.

Immédiatement sous la peau se trouve une série de petits faisceaux musculaires.

Au-dessus de la bouche :

Le *grand zygomatique*, allant de l'arcade zygoma tique à l'angle des lèvres ; il relève cet angle : c'est le muscle du rire.

Le *petit zygomatique*, né de la même arcade, va s'attacher à la lèvre supérieure ; il joint son effort au *releveur externe* dans l'action de pleurer, et au *releveur interne* dans l'action de pleurer à chaudes larmes.

Le muscle *transverse du nez* et le *myrtiforme*, qui abaissent et retroussent l'orifice des narines.

(1) Etienne Rabaud, *les Anatomies élémentaires du corps humain.*

A la *commissure des lèvres* vient s'attacher encore un muscle à direction horizontale, dont la contraction agrandit la fente de la bouche. C'est le *resorius de Santorini*, muscle du ricanement, qui mélange ses fibres avec le *peaussier du cou*, long et large muscle.

Au-dessous de la bouche :

Le *triangulaire des lèvres*, muscle du mépris qui tire en bas la commissure des lèvres; le *carré du menton*, muscle du dégoût; la *houppe du menton*, muscle du dédain.

Le *milo-thyroïdien*, avec le *génio-thyroïdien*, ferme la cavité buccale en bas et va de l'os thyroïde (pomme d'Adam) à la face interne du maxillaire inférieur.

Quant à *la langue* elle-même, elle est formée de *huit muscles*, disposés de manière à permettre les changements de forme que subit cet organe; de tous ces muscles, le principal est le *génio-glosse*, qui s'attache à la face interne du maxillaire inférieur.

Parmi les muscles du cou, les plus importants à signaler sont les *sterno-cléïdo-mastoïdiens*.

Ils s'attachent en bas par deux chefs, l'un sur la *clavicule*, l'autre sur le *sternum;* de là ils remontent obliquement en arrière pour venir s'insérer à l'*apophyse mastoïde*.

Quand ce muscle se tend et que *cette tension est*

visible, vous pouvez affirmer une *mauvaise émission.*

La contraction simultanée des deux muscles étend la tête sur le cou et fléchit le cou sur le *thorax*.

La contraction de l'un d'eux a pour résultat de tourner la face du côté opposé.

Il nous faut aussi signaler les muscles du thorax et de l'abdomen; presque tous ont un rôle à jouer et une collaboration obligée pour exercer l'acte de la respiration.

Nous serons bref, mais il nous a semblé que notre méthode établissait d'une façon absolue l'action des muscles sur la production phonique et l'action non moins essentielle d'autres muscles.

A propos de l'acte respiratoire (aspiration et expiration), il était indispensable que mes lecteurs et mes élèves pussent se rendre compte de l'action, de la collaboration de chacun d'eux, de même que de leur action commune autant qu'elle peut s'établir.

Partie postérieure du cou : le *trapèze*.

Muscles du thorax et de l'abdomen : *intercostaux externes et internes*, le *dentelé*, le *grand pectoral*, le *petit pectoral*, la *ligne blanche*, le *grand droit*, le *grand oblique*, le *petit oblique* et *transverse* et enfin, le plus important, situé à l'intérieur même de la cavité du corps, qui sépare le thorax de l'abdomen, le *diaphragme*.

Ce muscle est percé d'orifices pour le passage des

vaisseaux et de l'œsophage, mais ne permet aucune communication entre le thorax et l'abdomen.

Nous avons choisi cette description de M. E. Rabaud ; elle nous a paru la plus claire, la plus brève,, ce qui la mettait à la portée des lecteurs ou élèves même les moins préparés et les moins versés dans cette science de l'anatomie, même primaire.

Le parler, avons-nous dit, est un acte automatique, et le chant un acte discipliné. Répétons-le.

Le parler est fugace, plus ou moins rapide ; la voyelle, la syllabe, le mot à peine prononcés, arrivent à l'oreille de l'auditeur. Dans la conversation ordinaire, le causeur continue à parler. Le chant, lui, est, un acte discipliné, régi par des lois et des règles dont on ne peut s'affranchir sans danger : 1° de vicier l'acte lui-même ; 2° de l'entraver par une fâcheuse inspiration ou une mauvaise émission ; 3° de provoquer l'abandon des muscles qui règlent les ouvertures buccales, lesquelles, en *toutes circonstances* et *sans exception*, doivent pouvoir se modifier, grâce à une dilatation constante, c'est-à-dire s'agrandir dans des conditions que notre méthode établit et règle d'une façon absolue.

Ah ! nous sommes loin de ces professeurs qui imposent le bâillement !

Eh quoi ! craignez-vous, chers confrères, qu'étant donnée la suggestion, l'auditeur finisse, lui aussi, par bâiller ? Voyez ce qui se passe dans les salles de

spectacle : un spectateur bâille, pour une raison ou pour une autre. Vous le voyez bâiller : vous bâillez. Tout le monde bâille.

Le chant est donc un acte discipliné : 1° par la valeur de la note (ronde, blanche, noire, croche), etc. ; 2° par la place que la note occupe sur les lignes et dans les interlignes, au-dessus et au-dessous de la portée ; 3° par la voyelle, la diphtongue, la syllabe, le mot à prononcer ; 4° par le degré d'intensité que vous donnez au son ; 5° par la couleur du son, destinée à rendre l'expression juste et vraie des sentiments qu'exprime le chanteur, *sans la ressentir*, bien entendu.

Ce sont, ce me semble, suffisamment d'exigences pour justifier ce qualificatif : *le chant est un acte discipliné !*

D'autre part, il ne saurait consister en *efforts exagérés ;* il est surtout un acte de charme, de douceur, d'expression, d'accent, de vélocité, d'extériorité et de force relative à chaque exécutant.

Pour répondre à une objection possible, disons que la *dilatation*, les *dilatations*, la *mise en jeu des muscles ad hoc*, leur *mobilisation constante*, plus ou moins immédiate, n'implique ni *grimaces* ni *contorsions d'aucune sorte.* Aussi je ne proscris pas les ouvertures horizontales absolument imposées par le sourire, la grâce, le charme, l'air du visage. On sait que pour le rire, ce sont les zygomatiques qui action-

nent la bouche et impliquent une ouverture buccale fortement horizontale. Ce n'est plus alors le sourire, mais le rire. Le sourire, l'amabilité, exigent moins d'ouverture buccale horizontale.

Ceci peut s'entendre dans tout ce que comporte la souplesse nécessaire indispensable au chanteur.

Cette souplesse, il faut l'acquérir, de même que, par une gymnastique journalière des muscles buccaux, on arrive à donner à ceux-ci une fermeté nécessaire, indispensable, une fermeté et une vigueur aussi accentuées que possible.

Un détail d'importance capitale à propos de la dilatation :

Dès que la bouche est accordée, la mobilisation commence, c'est entendu. Eh bien, c'est à ce moment que, *à volonté*, le chanteur peut introduire non seulement le *diminuendo* ou le *rinforzando*, mais encore et mieux — comme une répercussion de sa *pensée exacte* — donner à ce son sa couleur, son expression. Cela devient comme une photographie extériorisée de la pensée du chanteur. Comprenez-moi bien.

UNE LEÇON DE CHANT

Il m'a semblé que l'air de soprano, le seul que comporte la partition de *Louise*, qu'on entend si souvent chanter et si souvent interpréter... plus ou

moins adroitement, mais pendant l'exécution duquel on constate des lacunes, des fautes plus ou moins accentuées qui justifient amplement mon dire : *On n'a jamais donné de leçon de voix !* — il m'a semblé, dis-je, qu'il devait être en quelque sorte disséqué au point de vue voix, chant et déclamation, ajoutons : prononciation et accentuation, accent et accents.

On connaît l'œuvre de Charpentier, qui obtint d'abord et continue à obtenir du succès partout où on la donne.

Milieu ouvrier, démocratique, montmartrois, parisien en somme, et artistique. Sincère, cependant, naturaliste.

Louise est aimée de Julien. Elle vit dans sa famille, auprès d'un père et d'une mère imbus d'idées déjà qualifiées... d'anciennes, idées bourgeoises, d'honnêtes ouvriers nature.

Louise, jusqu'ici, a vécu dans ce milieu, un peu gênée, contrariée par des idées, des aspirations qu'il lui aurait été difficile sinon impossible de formuler ; c'étaient plutôt des impressions.

Julien, un artiste, Parisien de Montmartre, jeune, ardent, passionné d'art et de liberté, de lumière, de grand air — art nouveau ! peut-on ajouter.

Oui, certes, l'aventure de Louise est la résultante de l'influence de Paris ; elle peut être favorable ou néfaste, comme l'a dit je ne sais plus quel journaliste.

« Cette œuvre se présente sous ce double aspect, puisqu'elle est à la fois, continue-t-il, instigatrice de liberté, émancipatrice, et, en même temps, corruptrice ! »

Bref, Louise s'évade de la maison paternelle et va rejoindre Julien. C'est la liberté, l'amour libre !

Louise, surprise d'abord, charmée ensuite, enivrée, se sent tout autre dans un milieu nouveau, se découvre des aspirations... qu'elle ignorait jusqu'ici, et qu'elle s'explique enfin... afin de les réaliser.

Cette joie devient de l'ivresse. Ce nouvel état de son esprit, de ses sens, a besoin de s'extérioriser, cela déborde, elle doit exulter, il faut qu'elle exulte.

Elle regarde Julien, elle chante (1) :

Depuis le jour où je me suis DON*née...*

Bien entendu, cette phrase *tout entière* sans respirer.

La bouche, je le rappelle, doit se mobiliser constamment, aussitôt, bien entendu, qu'elle est *accordée*, c'est-à-dire qu'elle a acquis la forme et la proportion minimum de son ouverture pour fournir voyelles et diphtongues. Il est évident que si cette bouche a à produire des voyelles, syllabes ou diph-

(1) Les paroles de la partition sont soulignées, et toutes les syllabes qui demandent une ouverture buccale accentuée, immédiate, sont soulignées d'un double trait.

Air de Louise, page 219 de la partition au piano, air en *sol* majeur.

tongues avec une grande rapidité elle atteint, dans ce cas, immédiatement son quasi-maximum d'ouverture, propice à produire la dite voyelle ou diphtongue.

De, *d*, la consonne la plus douce, et en même temps la plus énergique de toutes ; E, *e* muet, ouverture buccale ovoïde, restreinte ; *puis*, *p*, explosible, *pu*, *u*, ouverture ovoïde, restreinte, extériorisation des lèvres ; *pu*, *is*, diphtongue, *i*, on sait... Voyelle, ouverture horizontale : *attention* à la forme et à la place de la langue, qui, répétons-le, par son épaisseur même, donne la mesure de l'écart des deux mâchoires ; *is* est la longue du mot *depuis*. — En vertu de cette règle que, pour la fourniture et la production de toutes les diphtongues, c'est la deuxième partie du mot qui est *la longue*, — exemple : *huil*, *oui*, etc. *Le*, L, — pour sa production, la langue va chatouiller légèrement la voûte palatine, puis elle vient se placer et reste immobile sur le plancher de la bouche.

e e muet, on sait... *Jour ;* J, la seule consonne qui fasse vibrer la luette.

Où, ouverture ovoïde : extérioriser les lèvres ; même ouverture que pour produire U. Qu'on en fasse l'essai, en produisant successivement *U* et *où*. C'est par une très légère participation de la langue que se produit la différence, et par la conformationde la langue dans la bouche pour produire *ou*. (VoirMarage : *Tableau.*) *R*, on sait... *où*, on sait... *Je me suis donnée.*

Je m, explosible, préparation muette nasale et explosion. *E*, e muet; *suis*, *s* sifflante, *ui* diphtongue, on sait... deuxième *s*, ne compte pas pour la prononciation, on ne compte que pour la liaison quand il y a lieu.

DON *née*, *D*, on sait ON *née*, deux N; donc, ouverture buccale immédiate; chaque fois qu'une consonne est doublée, la bouche doit s'ouvrir d'une ouverture accusée ; ce*tte*, ce*lle*, tendr*esse*, vieil*lesse*, etc. E muet, marque du féminin : ne lui faites pas un sort !

Toute FLEURIE SEMBLE MA DESTINÉE.

Toute... on sait... FLEURIE, *f* sifflante et expulsive; *eurie*, *eu*, ouvert de FLEUR, *ie*, on sait... E muet, marque du féminin.

SEM*ble* MA DESTINÉE.

S sifflante, *em*, E nasalisé, ouverture prononcée, immédiate... *ble*, on sait... MA, on sait...

DÈS, comme DÈS, *è* ouvert ; *tinée*, on sait...
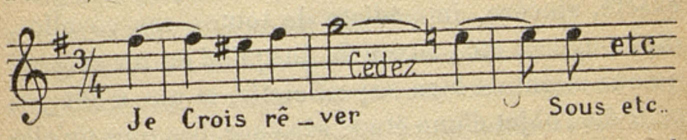
Toute cette première partie doit être dite *piano*, au moyen de sons doux, émus, prenants.

Louise semble éprouver réellement des sensations jusqu'alors inconnues, qui se sont précisées, à ce point qu'elle ajoute, — *in petto*, mais est-ce bien vraiment une réalité ? — *Je* CROIS RÊ*ver*.

Je, on sait... CROIS, ouverture accentuée immédiate.

Rê, *ê* ouvert, bouche immédiatement ouverte ; *ver*, *v* sifflant ; *er*, fondamentalement, ouverture horizontale, comme tous les verbes à l'infinitif de la première conjugaison, comme la première personne du singulier du passé défini. J'aim*ai*, *ai*, comme s'il y avait un *é* fermé ; comme le futur, j'*a*imer*ai*, *é* fermé ; comme l'impératif : aim*ez!* et le participe passé, *aimé*, sans faire un sort trop prospère à l'*e* muet.

Si ce *la* était le *la* du diapason, le *la* normal, VER serait produit au moyen d'une ouverture horizontale mais, nous l'avons dit et prouvé : à partir du *ré*, *mi* bémol, *mi* naturel (18e mesure).



Pour toutes les voix, pour toutes les voyelles, syllabes et diphtongues, la bouche est sensiblement ouverte, d'une manière égale, pouvant, bien entendu, toujours se dilater.

Donc, pour produire *ver* avec ce *la*, attaquer d'une bouche horizontale, assez accusée, pas trop pourtant, et dilater *immédiatement*. 2 temps sur le *la;* la dilatation s'accuse davantage pour produire le *mi* un temps et demi. Ce n'est pas un point d'orgue ! cette phrase sans respirer, malgré la respiration marquée sous *un* ciel de féerie !

Sous, on sait... UN nasal, bouche immédiatement ouverte, une croche; *ci*EL, diphtongue, *c* doux, sifflant; *ci*-EL : pour produire EL, bouche immédiatement ouverte, croche, on n'a pas le temps de dilater lentement : *de féerie*, *de*, on sait... *fé*, *é* fermé, *e* muet n'existe pas; *rie*, on sait... Les jeunes compositeurs ne mettent plus de note pour produire l'*e* muet. Bravo !

Attention à la place de la langue !

e qui termine, *e* muet, au moins, ne lui faites pas un sort!

On est peut-être surpris de me voir attacher autant d'importance aux détails de prononciation exacte, sincère, immédiate de toutes ces voyelles, diphtongues, etc., auxquels jusqu'ici on n'a accordé qu'une attention bien superficielle, et qui n'ont *jamais* été l'objet d'une étude sérieuse, pas plus qu'elle n'a été le fondement d'une éducation phonétique sérieuse, définitive, absolue.

Mais ceci est un des fondements de ma méthode, cela amène, assure la bonne place du son, des sons. D'autre part, remarquez qu'un orateur qui parle bien, dont on comprend toutes les paroles, n'agit pas autrement; souvenez-vous seulement que si l'acte de parler est un acte automatique, l'acte du chant est un acte discipliné ; que les ouvertures buccales exigées, indispensables à observer *toujours* par le chanteur, sont d'un bon tiers plus accusées

que pour la parole parlée, pour les mêmes voyelles, diphtongues, syllabes ou mots. Retenez ceci, et observez *toujours* ces règles et ces lois.

L'AME *encore grisée.*

L'â, *a* ouvert, *a* grave, bouche ouverte immédiatement, ouverture rapide, tout en donnant une voix douce, émue. Affaire de pensée, de volonté? Oui, incrédules, ignorants !

ENCORE : *en*, *e* nasalisé, donc, ouverture buccale accusée immédiatement; COR, *o* ouvert, ouverture accusée; *regrisée*, on sait...

De SON *premier* BAISER.

Un soupçon de voix, douce, émue, attendrie, voluptueuse, *sans respirer surtout.*

De, on sait... *Son*, nasal; *premier* BAISER : *p* explosible, adouci ; *b idem ;* AI ouvert; *ser*, bouche ouverte horizontalement, sans brusquerie au moins; commencer la mobilisation de la bouche lentement; allez de l'attaque du *sol* — *mezzo voce* — au *très piano* pour finir ce *sol ;* se souvenir que dans et pour la production d'un son, il y a le *commencement de la fin du son.* Donc, en commençant ce *sol*, sur *ser*, penser à l'achever *très piano*, ne cesser la dilatation *lente* que quand ce *sol* est terminé, vaporisé, pourrais-je dire. Les yeux sont clos.

QUELLE BELLE *vie* : exaltation de la voix et de tout son être embrasé, passionné !

Ne poussez pas ! QUELLE : deux *l*, ouvrez immédia-

tement la bouche. BELLE, *b* explosible, doux *l*, ouvrez également comme pour QUELLE. *Vie*, *v*, sifflant ; *ie*, même observation que pour produire *ver* de *rêver* : bouche d'abord moins ouverte, puis ouverte pour *i ;* *e* fermé demande une plus grande ouverture que pour produire *i ;* faites deviner seulement la présence de l'*e* muet.

MON RÊVE N'ÉTAIT PAS UN RÊVE.

MON nasal ; *rêve*, *è* ouvert ; *n'était*, *é* fermé, TAIT ouvert ; *un* nasal ouvert ; RÊVE, *idem*, presque pas de voix, comme extasiée, les yeux clos, mais où on devine cependant derrière les paupières closes des voluptés consenties, réalisées, dépassant la réalité. Et l'explosion alors : AH ! *je suis heureuse ! mezzo forte*, avec un *crescendo* bien préparé, bien amené, bien exécuté, et finir *piano* sur ce *fa* dièse.

Gardez-vous bien de faire entendre heu — reu se
1 2
(1 et 2 ouverts). Ces deux syllabes *sont fermées*, comme : chant*eu*se, amour*eu*se, etc., et non comme HEURE, syllabe ouverte ! — car j'ai entendu produire : *heurase*, et toute autre syllabe incompréhensible, et cela sous le prétexte ridicule et faux : on a plus de son ! Erreur ! erreur ! ! erreur ! ! Puis qu'importe ici la quantité de son ! Justesse d'abord, belle qualité de son, exactitude de prononciation, couleur de son réelle.

L'amour ÉTEND *sur* MOI SES AILES.

Très doux, très *piano*, avec un petit *crescendo* sur le *mi*, mais qui s'apaise aussitôt pour finir cette phrase *piano*, après avoir commencé le *piano* pour produire le *ré* en dilatant...

Attaquez SES : cet *è*, est un *e* ouvert, comme dans les mots les, mes, ces, ses, etc., qu'on doit prononcer comme s'il y avait un accent grave sur l'è : lès, mès, cès, sès, etc. Ce mè pour produire *ai*, ouverture buccale assez accentuée, un minimum qui s'accuse en s'augmentant, pour produire le *ré*, plus *piano*, et donner enfin la forme buccale pour produire *très piano* les *e* muet, avec une très légère dilatation.

On remarquera que je ne m'occupe pas des modifications de mouvements, admirablement indiquées par l'auteur, et que personne, jamais, ne peut si bien et si parfaitement indiquer que l'auteur lui-même.

Au jARdin de mon coEur.

Au, fermé, comme *o* fermé ; *jardin : jar*, ouverture immédiate, une noire ; *din* nasal, ouverture à dilater, deux temps ; *de mon coEur :* CŒUR ouvert, comme *seig*NEUR.

Cette phrase *sans respirer.*

Je l'ai entendu couper en deux. Barbares ! impuissants ! ignorants !...

CHANte une joie nouvelle.

CHANTE nasal, ouvrez ; JOIE, diphtongue, ouvrez ; *nouv*ELLE, doux *l*, ouvrez.

J'ai entendu aussi respirer entre *joie* et *nouvelle*. Une respiration entre un substantif et un qualificatif ? Où avez-vous appris à respirer, à chanter... que je n'y coure pas ?

Tout vibre ! respirez ! l'exaltation s'accentue, ainsi que le mouvement et la chaleur de la voix. Respirez !

Tout se réjouit de MON *triomphe*.

Sans respirer, bien entendu.

TRIOMphe. OMPHE, nasal ; ouvrez, dilatez.

Autour de MOI *tout* EST *sourire*.

Sans respirer. L'exaltation s'accentue encore. La graduer naturellement. Préparez vos effets. Ne les escomptez pas.

*Lum*IÈRE *et* JOIE : du son.

Mais soyez, restez toujours maître de vos effets, de vos accents, de votre instrument, en somme, NE POUSSEZ PAS. Vous escompteriez l'effet futur sur ce qui va et doit se produire ensuite.

*Et je t*REMB*le !* qui est le point culminant, en élargissant.

et, souvenez-vous de *rêver*.

Ces trois mots sans respirer, bien entendu. TRE*mble*, E nasalisé, ouverture buccale accusée, minimum, puis dilatez, arrivez *forte* au maximum d'ouverture buccale *le* sur le *mi*, et au *presque* maximum de votre force vocale.

Car, rappelez-vous qu'arrivés aux confins des maxima d'ouverture buccale, l'acte cesserait d'être

musculaire et vous ne seriez plus maître d'aucun effet vocal. Et puis quels dangers !

Ble : accentuez-le, sans lui faire un sort ; c'est, du reste, une noire.

*Délicieuse*MENT *au souvenir ch*AR*m*ANT.

Sans respirer. Grâce à ma méthode, c'est enfantin, comme bien d'autres soi-disant difficultés, du reste.

Ces notes égales, *délicieusement*, chaque syllabe exige une ouverture buccale différente, prompte. *Piano* on attaque ce ré ; MENT, on dilate, et on poursuit : *au souvenir* CHARMANT, *mant*, nasal, on sait... Dilatez et n'achevez la dilatation qu'après le *mi*.

Ne pas serrer ce triolet qui commence cette phrase : *du premier jour d'amour !* Mais, bien entendu, sans respirer. J'ai entendu respirer des chanteuses en renom.

Apprenez à respirer et prononcez exactement : écoutez les conseils d'un vieux chanteur.

Ces deux observations fondamentales pour chanter, être compris et suivi.

Très doux *du premier*, attention à la langue, pour produire *mier*, diphtongue ; *jour*, on sait... ouverture réduite, ovoïde, tension musculaire accentuée. *Piano*, *d'a*, bouche ouverte, rapidement, sans brusquerie cependant ; *mour*, très doux, même ouverture que pour produire *ou* de jour sur l'*ut* (très légère dilatation... allez au très *piano*). Attention à la langue ! Comme en contemplation. *Piano*.

QUEL*le* BEL*le vie!* c'est une répétition : *mezzo forte* seulement.

N'escomptez pas vos effets de force ; préparez-les, faites-les pressentir.

AH ! *je suis heureuse.*

Ah! exaltée... *je suis heureuse!* produisez ce *si* naturel d'une bouche très réduite, ovoïde ; *eu* (pas d'autre voyelle que *eu* fermé), attention à la langue, tension très accentuée ; dilatez lentement, *verticalement.* J'y insiste : un millimètre de relâchement allant à l'ouverture horizontale perd *tout*, un millimètre rapprochant les commissures *sauve tout.*

Continuez de dilater, commencez à produire le *piano* sur le *la.*

Affaire de volonté quand on connaît et pratique ma méthode unique ! Ce n'est plus une question d'air, *c'est une question de volonté et de muscles.*

Trop heureuse : piano, on sait... Pour produire ce mi, dilatez ! *Il faut toujours mobiliser la bouche.*

Et je TREM*ble délicieusement.*

Piano, sans respirer ; TREM, nasal ; ouvrez *délicieuse*MENT ; chaque syllabe, une ouverture exacte, immédiate ; MENT sur ce *ré* grave, *piano*, presque détimbré par l'émotion, dilatation lente.

Au souvenir CHA*r*MANT...

idem : mant nasal ; dilatez.

Du premier jour d'amour !

Sans res irez, ralentissez.

Cela finit dans un souffle, *mais qu'on comprenne, qu'on entende : d'amour !*

mour, bouche ovoïde — attention à la langue ! — tension exacte, rigoureuse, dilatation lente et puis accusée, mais maintenue, les yeux clos.

Et voici une leçon de voix, de chant et de déclamation !

Est-il nécessaire d'ajouter qu'il faut toujours avoir une physionomie adéquate avec le sentiment qu'on désire exprimer, sans le ressentir, bien entendu ?

Mais je reconnais que pour la presque majorité des chanteurs, ceci devient difficile, sinon impossible, étant donnée l'incertitude, l'inquiétude, l'absence de théories exactes et de pratique réellement exécutable !

Je plains les élèves et blâme les professeurs ignorants ! si nombreux hélas.

Autre objection : On accuse volontiers les gens d'un certain âge, à plus forte raison ceux d'un âge certain et avancé, de tout critiquer par comparaison.

Dame ! ils ont l'expérience, ils ont vu et entendu.

On les accuse de comparer ce qu'ils ont vu et entendu avec ce qu'ils voient et entendent aujourd'hui, de toujours conclure à la supériorité et à l'excellence de ce qui se faisait jadis sur ce qu'on fait aujourd'hui.

Ils ont des raisons que les jeunes ne peuvent connaître, ni apprécier, — heureusement pour eux ! — ni fournir.

Il y a toujours un grand fonds de vérité dans ce que disent les anciens. Nous ne voulons pas méconnaître ce qu'il peut y avoir de juste dans ce que prônent les jeunes, mais nous devons admettre que les premiers ont cependant très souvent raison.

On n'a jamais, nulle part, et à aucune époque, parlé des ouvertures buccales comme il le sera fait ici. C'est qu'en effet, par leur exactitude, leur sincérité, aidées d'une mobilisation constante des muscles, je fais entrer les ouvertures buccales pour 90 p. 100 dans l'acte phonique.

Mais pour en retirer tous les bénéfices, il est absolument nécessaire d'y insister et d'en régler tous les détails avec une minutie extrême et absolue.

Oui, la production de la même voyelle, parlée ou chantée sur une même note, n'exige pas la même ouverture buccale... La première fait partie de cet acte automatique qui est la parole parlée, et la seconde, qu'elle doive être émise rapidement ou lentement, *exige absolument* une dilatation dont le mouvement est déterminé et réglé par la valeur de la note : ronde, blanche, noire, croche, double croche, etc.

Si cela se produit au milieu d'un mot, — vous en trouverez les raisons, les causes et les effets dans les

exemples pris dans divers opéras (1), de même cela se produira, avec des variantes, dans des exercices vocaux. Ces muscles nombreux qui sont là, dans le visage, autour de la bouche, autour du nez, dans la région du menton, par une collaboration quelconque, ou moindre ou accentuée, servent à régler les ouvertures buccales, peuvent et doivent s'entr'aider pour arriver à établir une expression exacte et sincère.

Donc, cette *mobilisation* est *constante;* elle s'établit : 1° en *accordant* la bouche pour la fourniture et l'éclosion de la voyelle, de la diphtongue, de la syllabe, ou du mot à prononcer ; 2° par la mobilisation des muscles *ad hoc*.

Le chanteur en doit rester le directeur et le maître absolu.

Cette tenue des muscles du facies, qui donnent et imposent une ouverture buccale exigée, ont un autre avantage — avantage immense ! *C'est que tant qu'ils sont maintenus, ils maintiennent les muscles expirateurs*, c'est-à-dire que, du fait de cette manœuvre, *je n'ai pas à m'occuper de la respiration de mes élèves, elle grandit de 50 p. 100, 60 p. 100 et plus encore.*

En voici les preuves :

On sent toujours, n'est-ce pas, quand on va bientôt être dans l'obligation de respirer à nouveau, et dans un son, il y a toujours le commencement et la fin de ce son.

(1) Qu'on connaîtra par la publication d'un deuxième volume.

Ceux qui jouent d'un instrument à vent quelconque s'en sont-ils rendu compte ? Je ne le sais. Ils doivent être bien persuadés que cette tension musculaire (par exemple celle imposée au flûtiste, qui doit, lui, *réduire sa bouche au minimum*) est un coefficient, le *coefficient le plus important*, celui qui aide à allonger, à prolonger leur respiration ; et c'est certainement à cette manœuvre imposée et qui lui est naturellement indispensable (1), que l'instrumentiste doit la longueur de sa respiration, sans que celle-ci ait fait l'objet d'une étude particulière ni le fond d'un enseignement qui a été purement instrumental de la part du professeur.

Ainsi des clarinettes, des hautbois, des bassons, qui, eux, tiennent entre leurs lèvres leur anche ; de même pour les pistons, les trompettes, les cors, et pour tous ceux qui jouent des instruments à embouchure.

Ici, les lèvres pressent l'embouchure avec une énergie qui s'augmente à mesure que l'instrumentiste monte. Remarquez-vous l'analogie avec les obligations du chanteur qui, lui aussi, en même temps qu'il dilate, doit maintenir, *accentuer* surtout cette tenue musculaire, cette forme buccale, sans, bien entendu, que la voyelle émise se *modifie en rien* (2).

(1) De même qu'à tous ceux qui jouent d'un instrument à vent.
(2) Sans écarter les commissures.

Certes, la tension est plus accentuée, pour un ténor, quand il fait un *si* bémol que quand il fait un *fa*, par exemple ; pour un baryton, quand il fait un *fa* que quand il fait un *ré*. Mais retenez bien ceci : la manœuvre buccale, une fois le son émis, sur quelle que voyelle que ce soit, *exige les mêmes détails d'exécution musculaire, pour obtenir un piano comme pour obtenir un forte*. C'est donc la volonté qui est le premier, l'essentiel coefficient.

Vous en trouverez des exemples concluants, définitifs et absolus, par exemple dans l'air de *Lakmé* pour ténor : *O fantaisie aux ailes d'or !*

Pour faire entendre ce premier *la* bémol sur la syllabe *or*, F-o ouvert, *bouche ouverte au minimum*, la dilatation s'opère pour produire le deuxième *la* bémol sur O-o fermé, la *bouche se restreint* et la *dilatation s'accuse*, *les commissures se rapprochent* jusqu'à la production de l'F de la première syllabe, de *fantaisie*, qui est nasale.

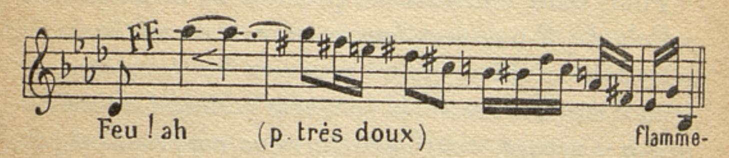
J'exécute cela dix fois par jour, et sans fatigue.

Pour le *la* bémol final, avec la syllable *Or*, O ouvert, *ouverture minimum*, vous avez *cinq mesures* pour atteindre le maximum d'ouverture buccale et aller du *piano* au *forte* et revenir au *piano*. J'exécute cela aussi sans fatigue.

Un peu avant ce passage, pour produire le *la* bémol : « Et *ce collier...* », col-lier, col *o* ouvert, deux L, la bouche se dilate immédiatement et arrive au

maximum *immédiatement*, toujours guidée et maintenue sans dépasser une dimension buccale, car la bouche, alors trop grande, relâchée, ferait entendre : *col-liai*, et ce ne serait plus à ce moment un acte musculaire, dont le chanteur doit *toujours* rester le maître.

Autre exemple, dans *le Prophète* (5e acte, air de Fidès, le passage en *la* bémol). On produit un *la* bémol après *comme l'airain par le feu, ah!* Ce *la* bémol sur *ah!* marqué de deux FF, ce qui signifie : fort, très fort. Immédiatement on doit produire (page 322)



après avoir fait un point d'orgue *sur ce la bémol*, *un sol dièse*, car on passe en *mi* majeur, et on doit faire un demi-point d'orgue au *sol* dièse et le produire *doux*, *piano*, puis continuer dans une même respiration jusqu'au *si* naturel au-dessous de la portée, au mot *flamme*.

J'ai exécuté ce passage plusieurs fois de suite, il y a quatre ans, 102, rue de Grenelle, devant plusieurs professeurs de chimie, de physique, devant M. Marage, et je l'exécute actuellement, plusieurs fois de suite, et sans fatigue ! Alors?...

Les exemples sont nombreux et *la manœuvre est exacte*.

Est-il nécessaire que j'insiste sur ce détail ? Oui..
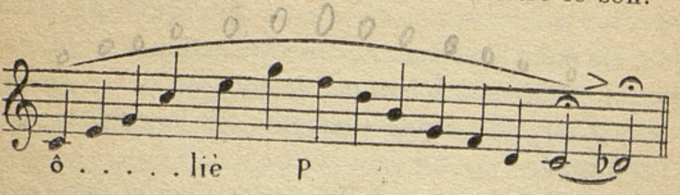
Quand on produit une voyelle au moyen d'une ouverture *minimum exacte*, c'est-à-dire qu'il ne peut y avoir pour l'auditeur aucune hésitation à la reconnaître, celle-ci s'obtient par le soin qu'on a, qu'on doit avoir, du rapprochement des commissures. *Toujours !*

On doit commencer à se rendre compte que ces exigences d'une tension musculaire, et en même temps d'une souplesse extrême, ne s'acquièrent que grâce à une gymnastique journalière bien comprise, bien réglée, *bien surveillée* et constante.

Le temps ne fait rien à l'affaire. D'aucuns comprennent et exécutent plus ou moins rapidement ; d'autres comprennent et mettent un peu plus de temps à exécuter. C'est que la nature vous a donné des muscles plus ou moins dociles à assouplir et d'une facilité plus ou moins accusée pour les dilatations. Ils sont plus ou moins réfractaires à cette gymnastique. Assouplissez !

Il existe des passages de chant à exécuter où les ouvertures buccales doivent être acquises *immédiatement et rapidement*, mais toujours au moyen d'ouvertures verticales et de dilatations plus ou moins rapides.

On trouve une analogie frappante entre les ouvertures buccales, leurs exigences et le tiré de l'archet du violoniste. Le violoniste tire et pousse ; nous ne pouvons, nous, qu'ouvrir et refermer la bouche, *respirer par le nez* et continuer à émettre le son.



C'est, du reste, ce qui se passe pour la parole parlée. Attaquez l'*ut*, avec *o* fermé, bouche *ovoïde*, réduite, montez ; c'est à peu près au *mi* que la bouche se dilate un peu, un peu plus au *sol*. Vous augmentez l'ouverture, mais pensez que pour produire le *fa*, il *faut dilater* et *non fermer la bouche*. Dilatez d'un millimètre si vous voulez, mais dilatez.

Pourquoi ? Parce qu'il peut arriver, par un mouvement nerveux, inconscient, dont vous pouvez ne pas être maître, que vous fermiez trop et trop vite la bouche, et que, de ce fait, il peut se produire un incident vocal.

Donc, vous dilatez au *fa :* un *millimètre suffit*. Je dis un millimètre, parce qu'un millimètre de fermeture suffit pour amener l'incident dénoncé plus haut ; puis vous refermez la bouche, lentement, et arrivez enfin au point de départ, *ut*, avec la même ouver-

ture buccale. Affaire de gymnastique, d'attention et d'observation.

Plus on monte, plus la tension musculaire doit, non seulement se maintenir, mais s'accentuer. *Pour toutes les voix, arrivée à une certaine note*, la bouche est sensiblement ouverte *dans les mêmes proportions* pour produire *toutes les voyelles, toutes les diphtongues, ouverte toujours avec une dilatation possible*. (Ténors, barytons, basses, soprani, mezzi, contralti, dans la région supérieure de la voix.)

Et ceci est tellement vrai, qu'un sourd qui *verrait* produire un *sol* par un chanteur quelconque, croirait qu'il produit *toujours la note, un sol, avec une même voyelle;* alors même que cette voyelle, fondamentalement, exige une ouverture buccale restreinte, mais qui, pour cette note élevée, exige cette ouverture buccale-ci.

Est-ce clair ?

Répétons, en passant, que la langue donne, par son introduction entre les deux mâchoires, la dimension de l'écart de celles-ci, pour prononcer *i*, par exemple, et que c'est cette dimension qui est la moindre entre toutes.

Elle ne peut pas être moindre.

On comprendra, sans que j'y insiste outre mesure, combien la possession de l'acte respiratoire est indispensable au chanteur et combien sa quiétude doit être absolue. Il reste encore un assez vaste champ

au hasard. En effet, ma voix peut être bonne à ce moment précis ; je cesse quelques instants de chanter, je veux rechanter, voici ma voix rebelle, altérée, et quelquefois même elle est dans un état qui me met dans l'impossibilité de continuer à chanter.

Pourquoi ?

Oh ! les raisons sont multiples, et quelques-unes sont inexplicables.

Des dispositions nerveuses, une digestion troublée, une pensée fâcheuse, le souvenir d'un ennui même passé, tout influe ou peut influer sur la voix, qui est et demeure un des critériums de la santé générale physique et — je dirai... mentale. Également l'approche d'une note que l'on réussit ou qu'on ne réussit pas *pour les mêmes raisons*, qu'il est très souvent impossible au chanteur de découvrir, et partant, d'apprécier. Alors, adieu au joli son, stable, sonore, juste, joli, tendre, doux, ému ; adieu à la stabilité, car l'acte respiratoire peut être troublé, lui aussi, pour et par les mêmes raisons et d'autres encore.

Il peut arriver aussi que la voix d'un chanteur cesse immédiatement d'être à sa disposition et qu'il lui soit impossible de faire entendre un son.

Mais au-dessus, en dehors, en plus de toutes ces raisons, il existe celle-ci pour la très grande majorité des chanteurs : l'*ignorance*, l'indécision, l'inquiétude.

Aspirez toujours de même façon. N'allez pas vous

imaginer que, pour exécuter un passage un peu plus long qu'un autre, ou qui demande plus de force, d'intensité vocale, ou pour l'exécution d'un point d'orgue quelconque, vous devez chercher à emmagasiner davantage d'air dans les poumons. Non, ceci est une erreur et c'est, du reste, impossible.

D'abord, par cet acte qui exigerait qu'on haussât les épaules, ce qu'il ne faut jamais exécuter ni faire constater, on n'introduirait que quelques centilitres d'air de plus, ce qui serait quantité négligeable. D'autre part, si peu que vous ayez violenté les poumons, *ils se vengent*, en exigeant du chanteur, à ce moment, une surveillance qu'il a bien intérêt à exercer à propos d'autres détails qui deviennent tous importants, puisqu'à ce moment vous ne devez plus vous occuper ni de votre respiration, ni de votre gorge, ni de rien autre que de votre voix et de votre chant. Assez de détails sollicitent et s'imposent à votre attention, et à votre surveillance, rigoureuse, constante. Croyez en un vieux chanteur.

Non, respirez d'une façon égale, simple, naturelle. Par l'observation de ma méthode il est démontré et établi que cet acte est et reste acte musculaire; le succès de la respiration et de sa longueur devient alors partie négligeable et passe au second et même au troisième plan.

On a dû s'en rendre compte déjà.

Inutile donc à un professeur de vous conseiller

de bien respirer sous le prétexte que vous avez une tenue un peu longue à exécuter.

La surveillance de la langue, répétons-le, doit être constante, car, en dehors du moment où elle collabore à un mouvement précis pour les obligations de la prononciation, elle doit ensuite reposer, *inerte*, sur le plancher de la bouche, *en évitant tous les mouvements musculaires, même inconscients.* Aussitôt *l'air requis*, *la bouche accordée*, la mobilisation ou la dilatation commencent dans les règles établies plus haut. Dès lors, l'éclosion du son commence.

Cet acte est réglé par des lois et des règles. La tension, pour le médium, est moindre que pour la production des notes élevées, car cette tension même s'accentue à mesure qu'on monte. Pour la production des notes élevées — *ut-sol-la-si* bémol, *si* naturel, *ut-ut* dièse, pour les ténors ; *ré-mi* bémol, *mi-fa-fa* dièse, *sol-sol* dièse, pour les barytons ; *ut-ré-mi* bémol, *mi-fa-fa* dièse, pour les basses ; *sol-la-si-ut-ré-mi-fa*, pour les soprani ; *fa-sol-la-si-do* pour les mezzi et les contralti — la tension est extrême, et *pour toutes les voix*, aussitôt la *bouche accordée*, il est un antagonisme qu'on peut même constater par le regard — je parle de l'auditeur — antagonisme qui commence et s'établit entre *la volonté* du chanteur et tous les *muscles* qui servent à la dilatation. C'est le moment de la lutte.

Ces muscles ont l'air de céder, et même réellement ne cèdent que forcés et contraints, dans un mouvement dont le chanteur reste et doit rester *toujours le maître*. Le son cesse, la bouche se referme, *on respire par le nez* et... on recommence.

Dans les premiers temps de vos études vocales *chantez toujours* devant une glace, observez constamment, voyez et constatez ces trois points :

1° Ouverture buccale ; 2° place de la langue ; 3° le mouvement dilatatoire.

La bouche, préalablement *accordée*, bien entendu, bien et *exactement accordée*. Un relâchement, même momentané, de courte durée, peut porter atteinte non seulement à la stabilité du son, mais même aussi à la longueur de la respiration, et à la justesse, etc.

On comprendra qu'une titillation nerveuse, si courte soit-elle, volontaire ou involontaire, porte atteinte à la stabilité du son, sans compter d'autres impedimenta.

Notre méthode se développera à mesure que nous avancerons dans notre œuvre, et des exercices vocaux, des passages d'opéra et d'opéra-comique nous permettront d'en établir la vérité, la sûreté et l'absolutisme (1).

Sachez, en passant, que chaque fois que vous

(1) Ces passages d'opéra, traductions et opéras-comiques seront analysés dans notre prochain travail.

poussez, un gonflement des veines du cou, une saillie des muscles du cou s'accusent à l'œil ; soyez assuré, d'une façon absolue, qu'il y a mauvaise place du son, fausse phonétique, vice quelconque, donc *aucune répercussion musculaire du son*. Redisons-le : *tout se passe au facies, avec la collaboration des muscles créés, donnés par la nature pour faciliter cet acte; seulement ceux-ci, jamais ceux-là, jamais d'autres que les vrais*, dirait M. de la Palice.

Les résultats des bienfaits de ma méthode sont *à échéance immédiate*. Quant à son exécution constante, on le comprendra, c'est affaire au temps, à l'intelligence, à la volonté, à la constance de l'élève.

DILATATION

Il faut absolument en établir les conditions, étant donné que, mal pratiquées, elles peuvent être fâcheuses, funestes ; tandis que pratiquées ainsi qu'il va être indiqué, elles sont un coefficient des plus importants pour la production phonique, le chant et l'exécution de ma méthode.

La dilatation ne s'opère, en général, que verticalement : ne la pratiquez jamais horizontalement (1). Que votre bouche ne ressemble pas à celle de la gre-

(1) Elle est de cette façon disgracieuse et dangereuse à échéance plus ou moins éloignée.

nouille qui surmonte les jeux de tonneau, de façon à offrir la plus large ouverture horizontale possible pour faciliter l'introduction du palet ! Dois-je insister pour vous faire observer que les muscles qui sont mis en action pour maintenir la bouche verticale ne sont point les mêmes que ceux qui servent à la maintenir horizontale ?

On dilate donc verticalement, dans une forme qui a été indiquée, qui est imposée par la voyelle, la diphtongue à fournir. On doit obtenir la fourniture et l'éclosion de la dite voyelle ou diphtongue avec une *ouverture minimum*, que vous obtenez *immédiatement avec le soin toujours constant de rapprocher les deux commissures*. En effet, je le dis à dessein : *un millimètre de moins*, amené, accusé horizontalement, *fausse tout ; un millimètre de plus* dans le sens du rapprochement des commissures amène des résultats étonnants, *corrige la fausseté* d'un son, etc., etc.

Ces dilatations sont choses délicates, remplies de détails qui peuvent sembler, pour celui qui ne les connaît pas ou n'y a pas arrêté sa pensée, sinon insignifiants, du moins peu importants. C'est une erreur ! Une grande erreur, une erreur absolue !

Il pourrait arriver, et ce, pour plusieurs raisons, que vous atteigniez tout de suite la plus grande ouverture buccale. C'est une faute car, arrivé là, ou votre son restera égal, ou vous dilaterez de la seule façon possible, c'est-à-dire horizontalement ; et alors,

à moins que la voix ne soit *absolument*, *définitivement* en place, adieu à tous les bénéfices amenés !

Vous voyez donc l'avantage qu'on a à obtenir, par une gymnastique journalière, une très grande liberté d'allures pour opérer la *dilatation verticale.*

Car, enfin, dans la fourniture d'un son quelconque, quels doivent être les cinq soucis principaux du chanteur ?

1° *Respirer ;* 2° *accorder sa bouche ;* 3° *assurer la collaboration de la langue*, ensuite son repos, étendue qu'elle doit être sur le plancher de la bouche ; 4° *la dilatation*, répétons-le, *avec le souci de rapprocher les commissures ; dilater* dans le mouvement qui est imposé par la valeur de la note ou bien le temps que vous pouvez et devez consacrer à sa tenue ; 5° exercice musculaire à travailler, sans fatigue, pour arriver, par cette gymnastique, à produire des ouvertures buccales dans tous les mouvements, du plus lent au plus rapide.

On sait que chaque voyelle a une ouverture qui lui est propre, et on commettrait une lourde faute, préjudiciable à plus d'un titre, si on avait la prétention de faire servir *pour parler* l'ouverture buccale pour produire telle voyelle, alors que cette ouverture assure telle autre voyelle différente.

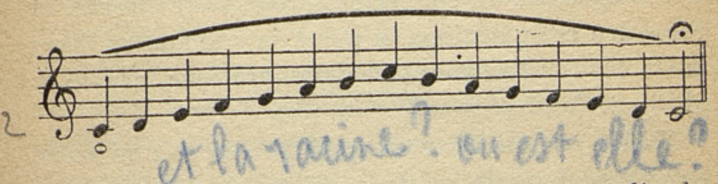
Cependant en chantant il en va autrement. On le verra bientôt, à propos de l'ingérence de la tension musculaire au moment voulu.

On pourrait m'accuser de me mettre en contradiction avec la science et avec moi-même. Rassurez-vous : on verra par la suite, si on ne s'en est déjà aperçu, combien tout ceci est vrai, subtil cependant, et amène des bénéfices.

Je prescris, dans la toute première période des études vocales, la production de la voyelle *o*, *o* fermé *o* de pose, rose), etc.

Ainsi, pour produire cette gamme en *ut*, la bouche est ouverte, ovoïde, et *aucune* modification ne se produit pour la production de cette gamme. On maintient une ouverture buccale égale.

La langue touche légèrement les dents de la mâ-



choire inférieure, elle est légèrement arrondie du fait de la tension des muscles qui avoisinent la bouche et qui, par leur action combinée et commune, amènent une ouverture buccale précise pour produire un *o* fermé.

Je rappelle que les muscles du larynx sont en contact constant avec ceux qui aident à modifier les positions de la langue, et que ceux-ci, réciproquement, sont également en collaboration avec ceux du

larynx. Donc, mauvais emploi des uns, fausse position des autres, et réciproquement. Ils s'entr'aident et collaborent.

Cette gamme doit se produire *piano*, égale d'abord une fois, et presque aussitôt *quatre fois de suite*, à la condition expresse *que rien ne soit modifié dans la forme buccale*, c'est-à-dire que l'*o* qui a commencé à se faire entendre à l'*ut* du bas ne se modifie *en rien* pendant la production des quatre octaves fournies successivement. On va bientôt à 8, 10, 12, et davantage encore, sans effort, sans fatigue.

Le côté scientifique de ma méthode ne s'étendra jamais bien loin. Il est des savants pour traiter des livres spéciaux du côté scientifique, pour discuter et résoudre ces questions au point de vue anatomique; *ma méthode est surtout théorique*, *pratique*, exacte et absolue.

N'allez pas modifier en quoi que ce soit ni votre ouverture buccale, ni la position de votre langue pour exécuter cette gamme en *ut*. *Ceci est essentiel.*

Mais j'ai souvent observé qu'en phonétique il est sans doute plus difficile à un chanteur, artiste ou élève, de rester immobile, *lui et ses organes*, que de les mobiliser pour des causes inconscientes qu'ils ignorent. De ce fait et de cette action musculaire inutile naissent des empêchements à l'acte phonique. Cela trouble la stabilité du son et peut créer des aléas, des incidents et des accidents qui reculent d'autant

la maîtrise préconisée et amenée par l'observation des lois et des règles qui régissent ma méthode.

Mouvements musculaires inconscients, soit, je vous l'accorde, mais qui n'en troublent pas moins le son dans sa stabilité, son unité, sa beauté, sa justesse, etc.

Du reste, l'essai est facile à faire et la preuve sera immédiatement concluante.

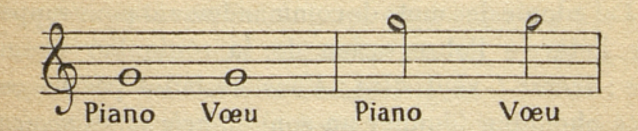
J'ai adopté des mots de commandement pour rappeler l'élève à l'observation de la règle. Par exemple : *serrez !* veut dire : Vous ne faites pas de cet acte phonique (donner un son) un *acte suffisamment musculaire*, et *serrez !* en cette circonstance, veut dire surtout : *rapprocher les deux commissures des lèvres au lieu de les écarter*, de façon à ce que la bouche soit davantage ovoïde et prête, de cette manière, à se dilater verticalement, c'est-à-dire à mobiliser les muscles — bref, à dilater : *il faut toujours dilater* — et à maintenir la bouche en ouverture verticale, car il faut toujours mobiliser les muscles qui régissent les ouvertures buccales, ce qui se traduit par ce commandement, j'y insiste : *Dilatez !* après avoir rappelé : *Serrez donc* (rapprochez les commissures).

On ne saurait trop le répéter : il faut donc *toujours* dilater la bouche *qui est toujours ovoïde.*

P.-L. Courier a dit : « Je dis toujours la même chose parce que c'est toujours la même chose. »

Il faut toujours dilater !

N'allez pas croire que je prescrive l'ouverture buccale horizontale ! Non ! Nous avons dit et établi que la production des *e* fermés, des *i*, et de toutes les syllabes où se trouvent ces deux voyelles exige l'ouverture buccale horizontale; cependant, il est incontestable que, par exemple, pour produire ceci :



la bouche qui pour produire ce *sol* sur la syllabe *no* de piano, de *vœu*, est ouverte ovoïde et de petites proportions, doit se dilater immédiatement ovoïde. *Si vous maintenez la tension musculaire, l'ouverture sera moins accentuée*, ce qui vous permettra de pouvoir donner, pour la production et surtout pour la prolongation du sol, plus de marge pour opérer la dilatation buccale, jusqu'au moment où la bouche ouverte cesserait d'obéir à votre volonté et ne pourrait plus être un acte musculaire conscient et dépendant de votre volonté.

Remarquez que pour quelque note voyelle, diphtongue ou syllabe que ce soit, *vous ne devez jamais arriver à la hauteur totale de l'ouverture buccale*, puisqu'il en existe une qui, atteinte, amène le

relâchement des muscles qui, maintenus, tendus par le fait de la volonté du chanteur, lui permettent *d'être toujours, et en toutes circonstances, le maître de ses ouvertures buccales, qui ne doivent jamais être abandonnées au hasard.*

Pour cette production — cette gamme en *ut* — essayez, pendant sa production, de relâcher les muscles, c'est-à-dire de ne pas être le maître absolu de cette ouverture buccale : des aléas, des incidents, des accidents vocaux même se produisent, du fait seul de l'abandon des muscles précités qui règlent et assurent la tenue et la durée de l'ouverture ceci bien entendu, jusqu'au jour où votre voix est en place définitivement. Vous faites appel, *sans vous en douter*, à d'autres muscles qui n'ont aucun rapport, si ce n'est des rapports contraires, avec la production phonique ; car, si peu que ce soit, si d'autres muscles que ceux qui doivent être actionnés sont mis en jeu, en tension, s'ingèrent, enfin, adieu la stabilité, la justesse, et toutes les qualités qui distinguent un son qui est bien placé d'un son qui l'est mal, ou incomplètement ! C'est alors de la production vocale de poitrine ou de gorge, donc, *non-homogénéité de la voix*, ce qui a rendu jusqu'ici la difficulté du filage d'un son presque insurmontable, parce qu'on ne possédait aucune base sérieuse en phonétique. Aussi tous les faiseurs de méthodes dites de chant et tous les professeurs ou pseudo-

professeurs dits de chant ont-ils pu dire et répéter : « Ah ! que c'est donc difficile de filer un son ! » C'était l'ignorance, et c'est justement l'emploi des muscles qui n'ont rien à faire avec l'action phonique que l'on met inconsciemment en jeu, et c'est ce qui rendait impossible le filage du son.

Mais c'est une erreur absolue de dire : « Ah ! que c'est difficile de filer un son ! » Nous l'établirons et le prouverons plus loin.

On s'explique, et il est clair, que de par l'abandon d'un des muscles qui assurent et maintiennent cette ouverture buccale, pour n'importe quelle voyelle, diphtongue ou note, ces muscles relâchés, abandonnés, font que d'autres muscles, sans que le chanteur s'en doute et s'en aperçoive, s'ingèrent dans l'action phonique. D'où accidents vocaux et impossibilité de filer un son.

Le son filé est un acte *précis*, *facile* et à la portée de toutes les voix. Tous les instrumentistes à vent, à anche, filent un son — plus ou moins bien, il est vrai.

Cependant, avant d'aller plus loin, disons qu'un des premiers exercices que nous imposons à nos élèves, c'est celui-ci :

POUR FILER UN SON
RÉSUMÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE

D'abord, respirer, et pas d'une autre façon que celle qu'on emploie habituellement. Pourrait-on supposer qu'en opérant une respiration que j'appellerai *forcée*, on puisse penser que cela importe ? *C'est une erreur ;* comme c'en est une d'employer cette façon de respirer quand on a un point d'orgue, si long soit-il, à exécuter. Vous ne pouvez introduire que quelques centilitres d'air dans vos poumons, mais vous les avez violentés, et ils ont hâte de diminuer de volume, de se relâcher ; de plus, ce n'est pas tant sur la quantité d'air que vous devez compter pour prolonger le son et agrandir votre respiration, mais sur l'action musculaire dont je suppose que vous vous êtes rendu compte et que vous exercez alors avec plus ou moins de maîtrise.

Vous respirez donc, vous accordez votre bouche, quelle que soit la voyelle simple ou composée, la consonne, puisque la consonne n'est un bruit sonore, pouvant être prolongé, qu'additionnée de voyelles, syllabes, mot ou diphtongue. Vous devez obtenir le minimum d'ouverture buccale pour assurer la fourniture et l'audition de la dite voyelle ou consonne, etc.

Les muscles indiqués en maints endroits ont été mis en jeu (rapprochement des commissures, bouche ovoïde). Vous commencez à faire entendre le son. L'antagonisme entre votre volonté et les muscles préposés à la mobilisation de la bouche, c'est-à-dire à la dilatation, commence et s'exerce à *votre volonté*, vous donnez *forte* ou *piano* ou réciproquement, le même mouvement, *la même manœuvre* amenant le *forte* ou le *piano*. C'est d'autant plus vrai que je demande à mes élèves et que j'obtiens immédiatement, dans un même son filé, — c'est une volonté qui en est cause, *piano-forte*, puis encore *forte-piano?* Jusqu'à trois ou quatre fois *j'obtiens ce résultat*, à la condition que l'élève exerce sa volonté sur ses muscles pour obtenir le *forte*, le *piano*, à mesure que la bouche se dilate, jusqu'au point où elle est arrivée à son maximum d'ouverture. Là où l'acte cesserait d'être musculaire et, partant, ne pourrait plus être dirigé par lui, le muscle changerait, la bouche s'ouvrirait alors horizontalement, le son changerait de nature. On comprendra donc facilement que pour cette modification d'ouverture buccale, les muscles en action ont été remplacés par d'autres, ce qui fait que quand je demanderai *piano*, allez au *pïano* pour produire le son. Il faudra faire appel à l'action des premiers muscles dont on a abandonné la collaboration. Il faudra nécessairement y avoir recours pour aller au *diminuendo. De*

là naissait la difficulté, aujourd'hui vaincue, pour filer le son. Ce résultat, on le doit à ma méthode! A-t-on saisi?

Une démonstration est utile et concluante.

Comment passe-t-on de *on* à une voyelle, *a* par exemple, d'abord, et *o* fermé ensuite?

« Dans la production de *mon*, après avoir produit l'*m* qui exige pour sa production une préparation muette, et ensuite une explosion M-On, la glotte est entr'ouverte et le courant d'air sert uniquement à faire vibrer le voile du palais, dont tous les muscles sont distendus, et qui n'est plus qu'une membrane inerte.

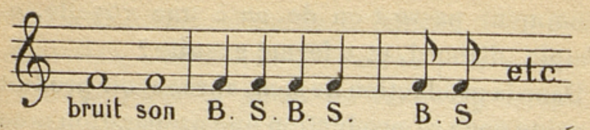
« Quand on passe à la voyelle *a*, les muscles du voile du palais se contractent pour le relever, les cordes vocales se rapprochent et tous les muscles adducteurs du larynx entrent en action pour produire la syllabe. » (Marage.)

On peut ajouter (répétition voulue) :

Le voile du palais, en se baissant, adhère à la langue qui, elle, se bombe un peu dans la partie visible, de façon à ce que l'air n'ait d'accès de sortie que par les narines. On relève le voile du palais, on étend la langue, voici la voyelle *a*.

Mais je me garde bien de demander que d'abord on me fasse entendre la voyelle *a*. Non! on me ferait entendre fatalement un son de poitrine, à *moins que l'heureux hasard de Rameau ne soit intervenu — inconsciemment toujours!*

Je demande qu'on me produise la voyelle O, *o* fermé, en plaçant ostensiblement, au moyen du muscle *ad hoc*, la bouche dans la position ovoïde pour produire O, *o* fermé.



Dans le courant de cet exercice je demande, pour amener à faciliter l'exécution de cet acte, qu'on me fasse entendre alternativement, d'abord à des espaces assez éloignés, dans une seule respiration, *un bruit, puis un son*. On doit répéter plusieurs fois ces mouvements alternatifs de la langue et du voile du palais.

Ce mouvement doit vous devenir familier et on doit arriver à l'exécuter rapidement jusqu'à 10 fois de suite, 20 fois, sans fatigue, sans que l'œil puisse percevoir un mouvement de la langue, car c'est au fond de la bouche que se passe cette action, et l'orifice buccal est trop petit pour que l'œil puisse percevoir ces mouvements de la langue et du voile du palais.

Vous savez, n'est-ce pas, que le voile du palais est aussi utile à la phonétique qu'à la déglutition? Il sera l'objet, comme la langue, les oreilles, le larynx, le pharynx, etc., d'un chapitre spécial.

Il faut donc arriver, par cet exercice répété, à

être maître de la collaboration du voile du palais dans tous les mouvements, et en faire un serviteur obéissant et habile, de tous les instants.

De plus, vous en sentirez l'importance quand vous saurez qu'il est un collaborateur exact et indispensable pour la production des sons nasaux qui abondent dans la langue française. Pour la production d'un de ces sons, étant donné qu'on est maître de son mouvement, on doit, à l'audition d'un bruit qui se travestit en son nasal, se rendre compte, en quelque sorte, de son action qui s'augmente ou se diminue à la volonté du chanteur. (Exercice prescrit plus haut.)

LA LANGUE

Sa collaboration est active ou lente ; elle est parfaitement déterminée au point de vue de la déglutition et au point de vue de la phonation. Il n'y a pas à s'y tromper.

Une bien trop grande partie des professeurs dits de chant s'en occupent à côté, tandis que d'autres ne s'en occupent pas.

Il est évident que quand Le Porpora a dit : « Le professeur doit toujours avoir devant lui, quand il donne la leçon, son élève, pour savoir ce qu'il fait de sa bouche et de ses yeux », il comprenait, en

parlant de la bouche, les formes buccales, l'action de la langue, etc. Lorsqu'il parlait des yeux c'était pour se rendre compte de ce qui se passait, au point de vue mental, dans son esprit, et d'autre part, s'ils sont, comme expression, adéquats aux sentiments que doit ou prétend exprimer le chanteur, en rapport avec les paroles et la musique dont il est l'interprête, sentiments qu'il doit chercher à rendre, à exprimer, étant donnée sa personnalité, *sans ressentir*. C'est ici que gît le talent.

Voici ce qu'en dit Stéphan de la Madelaine à ce propos :

« Ne veut-on donc pas comprendre que pour exprimer avec propriété, le chanteur doit être débarrassé de toute inquiétude du côté vocal ? »

On ne saurait trop insister sur ce conseil et en recommander la méditation et l'observation à tous les chanteurs, maîtres ou élèves.

Mais allez donc parler de quiétude, de calme, au chanteur qui voit souvent arriver avec terreur le passage, la note dont il n'est jamais sûr, de qui la réussite, jusqu'ici, a été aléatoire et dépendante de toute autre chose que de sa volonté ou de son savoir, même de son expérience. Incertitude, ignorance ! vous dis-je. Ah ! que je vous plains !

Ah ! qu'il est loin, ce chanteur, inquiet de songer à exprimer avec vérité ! Il ne pense qu'à son *si* bémol... Oui ! certes, on peut avancer, sans crainte de

contradicteur sérieux pouvant donner des raisons et des preuves, qu'aucun chanteur, jusqu'ici, n'a commencé sa carrière, muni d'atouts qui, sérieux et définitifs, auraient pu être des points d'appui pour son exécution, des points d'appui sérieux, exacts — j'entends ce qui justifie une fois de plus notre dire : *On n'a jamais donné de leçons de voix*, en tant qu'instrument, bien entendu.

Duprez, Duprez lui-même, dont nous parlerons plus loin, disait : Chante ou crève !

Roger, dans son *Carnet d'un ténor*, dénonce ses inquiétudes, ses troubles, de même que le feraient tous les chanteurs passés et actuels s'ils voulaient être sincères et impartiaux.

Nous vous ferons, à ce sujet, des aveux qui vous convaincront.

Jadis, à l'Opéra-Comique, où nous avons chanté les rôles de ténor : *Zampa*, *Richard Cœur de Lion;* les rôles de baryton : *les Dragons*, *le Maître de Chapelle*, etc ; les rôles de basse : *le Caïd*, *le Chalet*, etc., nous pouvons l'avancer aujourd'hui sans être taxé d'orgueil : nous chantions avec vaillance le rôle de Zampa où abondent les *fa*, les *sol*, les *la*. Le lendemain, nous étions fort inquiet pour produire un *ré*, dans l'air du *Chalet*. Aujourd'hui, à *soixante-dix ans*, nous faisons entendre tout le long du jour des *fa-sol*, *sol* dièse, *la-si* bémol, etc., même *si* naturel. *Nous savons, voilà !*

Revenons à l'exécution de cet exercice : l'octave en *ut*, monter et descendre.

On a vu que cette exécution demande une tranquillité absolue, un maintien de la cavité buccale *ovoïde, une langue inerte*. On exécute d'abord, dès la première leçon, au moins quatre fois cette gamme montante et descendante, sans aucune espèce de préoccupation ; mais modifions cet exercice et exécutons celui-ci :

Je commence comme pour l'exercice précédent, *ut*,

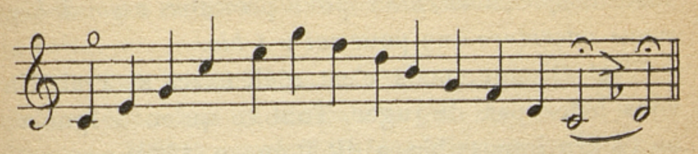


avec *o* fermé, bouche ovoïde ; arrivé au *sol*, pour produire l'*ut*, je dois ouvrir *un peu plus la bouche*, en la conservant ovoïde, grâce aux muscles précités. J'ai un minimum d'ouverture buccale ovoïde, ce qui me permet de produire un point d'orgue sur l'*ut* voyelle *o* fermé, en dilatant, c'est-à-dire en mobilisant les muscles, sans dépasser une certaine ouverture qui, atteinte, ferait que ce n'est plus moi qui serais le maître de ma cavité buccale, et, de plus, la voyelle serait modifiée. Nous avons déjà établi ce détail...
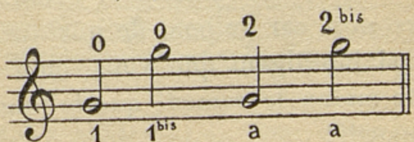
N.-B. — Remarque essentielle. — Obtenir les *piano* ou les *forte*, cela exige *la même manœuvre*, c'est-à-dire la dilatation, *la dilatation constante*, et

ce en vertu de cette loi que vous ne pouvez pas plus immobiliser votre bouche que vous ne pourriez impunément immobiliser votre bras, votre jambe, le regard, etc., etc.

Dans l'exercice dit *de Rossini*, dans tous les tons



vous attaquez l'*ut* avec *o*, *o* fermé, ouverture buccale décrite ; la bouche commence à s'immobiliser, c'est-à-dire à se dilater, à partir du *mi*, et, un peu plus au *sol*, où on doit arriver avec un minimum d'ouverture buccale ovoïde, prescrite pour produire un *o* fermé, et maintenue, ce qui permet de trouver une dilatation qui s'accentue, que vous produisiez un *piano* ou un *forte ;* cependant, il faut savoir qu'à partir du *mi* bémol, *mi* naturel, *la bouche est sensiblement ouverte de même façon que pour produire toute voyelle ou diphtongue*, alors que, fondamentalement, l'ouverture buccale, pour la production de la voyelle, est réduite à sa plus petite dimension. (Répétition voulue.)



Pour produire un *sol-1*, avec un *o* fermé, ouverture buccale ovoïde réduite; pour produire un *sol-1 bis*, avec *o* fermé ouverture ovoïde, dilatée au minimum ; pour produire *sol-2* avec *a*, ouverture ovoïde plus développée que pour *o* n° 1; commissures rapprochées, mais pour produire *a sol-2 bis*, *même ouverture* que pour *sol o-1 bis*.

C'est étrange, mais c'est réel, exact et vrai. Ne vous hâtez pas de juger. Tout ce qu'on a ignoré, on l'a cru impossible, a dit Rameau (1760).

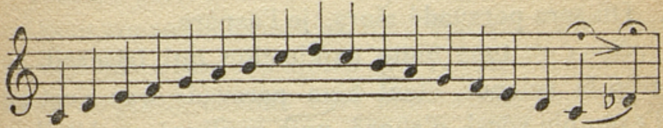
Naturellement, encore, ces deux *sol*, 1 *bis*, 2 *bis*, seront produits, avec le minimum d'ouverture buccale, quoique la bouche, ayant été agrandie pour les produire, ne doive pas dépasser, pour cet acte, une ouverture qui permette au chanteur de pouvoir dilater aussi bien pour produire le *sol-1 bis* que pour le *sol-2 bis* et les pouvoir augmenter ou diminuer par le seul fait de sa volonté, en accentuant simultanément l'ouverture buccale et la tension musculaire, que ce soit pour aller au *piano*, ou au *forte*, répétons-le.

Ceux qui coupent les cheveux en quatre pourront objecter : « Mais alors il faut un centimètre pour mesurer les ouvertures buccales! » Non, chers contradicteurs, non, car au bout de quelques leçons, si on est aussi intelligent que vous, on a compris et on exécute mieux le samedi que le lundi qui précède ce samedi !

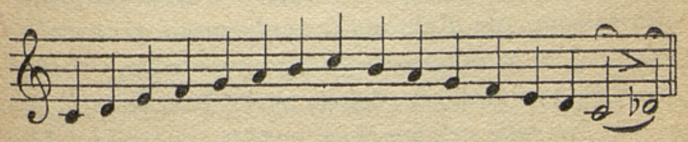
Mais un énorme bénéfice qu'amène ma méthode, c'est que, si vous maintenez l'acte musculaire buccal, vous amenez *toute* l'extériorité de *votre* voix, et impunément vous pouvez la donner *toute*, dans son *intensité* et sa longueur, sans craindre le moindre accident au moment de la fourniture du son ni pour la suite.

En revanche, voici un exercice de *ut* à *ré* qui ne demande aucune modification buccale, sauf peut-être une légère — *oh*, *très légère* ouverture — pour produire le *ré*.

Exemple :



Pour tous les exercices que nous prescrivons pour éduquer la voix et arriver à exécuter automatiquement toutes sortes d'exercices, de façon à produire une voix d'une parfaite homogénéité dans toute l'échelle, nous demandons toujours, quand on revient à la tonique, de produire le demi-ton supérieur. Exemple : *do*, *ré* bémol.



Pour produire ce demi-ton, pour obtenir *stabilité*

el justesse, nous exigeons que le degré de tension augmente, c'est-à-dire que la bouche, en restant ovoïde, devienne plus petite — oh, bien peu ! cela suffit pour assurer justesse et stabilité.

On remarquera que nous avons choisi ce système pour faire connaître notre méthode de dessiner des exercices vocaux et d'expliquer en détail les conditions dans lesquelles nous les faisons exécuter, de même que, plus loin, nous indiquerons de nombreux passages de plusieurs opéras, qui sont ordinairement les mesures où le chanteur hésite, tremble et... succombe trop souvent (1).

On sera persuadé alors, je l'espère.

Nous évitons toute explication qui friserait par trop la science, étant bien persuadé que c'est par l'exemple vocal, d'abord, puis expliqué en détail ensuite, que le chanteur est à même de comprendre et d'exécuter enfin avec le minimum d'inquiétudes, en admettant qu'elles puissent se produire. Ce maximum de tranquillité, d'abord, et ensuite une maîtrise absolue, amenée, value par ma méthode, sa connaissance et son exécution.

N.-B. — Quand on commence une note tenue sur une voyelle, une diphtongue quelconque, puisque les longues, en musique, sont toujours sur les voyelles et les diphtongues, une fois la cavité buccale trouvée, ce *que j'appelle une bouche accordée exactement*, *très*

(1) Ces exemples seront nombreux dans notre second volume.

exactement, de façon à ce que la voyelle ou la diphtongue fournie arrive nette, claire à l'oreille de l'auditeur, *tout aussitôt la mobilisation commence*, dans un mouvement voulu.

Essayez, et cessez donc, au milieu de cette dilatation, de modifier cette ouverture buccale par une diminution de tension des muscles précités. Tout aussitôt également le son change de place, il devient ou guttural ou de poitrine, mais ce qui est plus certain et plus immédiat encore, *c'est que les poumons cessent d'être en action pour continuer la note, ils se sont vidés*.

D'autre part, avant que les poumons soient vidés, on peut constater l'audition d'un son qui est devenu faux, bien entendu, à moins que la voix soit absolument en place, comme chez nous-même, ou que le *heureux hasard* de Rameau ne soit intervenu !

Voyez quel argument en faveur de notre découverte que le son ne dépend pas seulement de notre volonté et de l'air, mais aussi, *en bonne place et place très importante, de la tension des muscles exigés pour et par la production vocale*.

Et cela à ce point que pour la production des notes élevées *de toutes les voix*, on peut, à volonté, faire cette constatation, que pour et dans *la dernière quarte de la partie élevée de chaque voix, le coefficient le plus énergique, celui qui tient la plus grande place dans la production phonique et dans l'intensité comme dans la durée du son, c'est la ten-*

sion musculaire, établie comme nous l'avons indiqué et avec, à la disposition du chanteur, les *trois degrés de tension différente*. Ceci est d'importance capitale !

Les preuves abondent de tous les détails qui précèdent, aussi bien en la constatation de l'absence de connaissances techniques chez tous les chanteurs que de l'incertitude qui préside à leur exécution vocale.

Voyez *le Carnet d'un ténor*, de G. Roger, qui tint une des premières places au théâtre de l'Opéra-Comique, d'abord, où il créa *les Mousquetaires de la Reine*, *la Part du Diable*, *la Sirène*, *Haydée*, etc., et ensuite à l'Opéra, où il créa, en 1849, *le Prophète*. Hélas ! ce fut presque sa fin et la résultante d'efforts vocaux !

Vous allez avoir dix, vingt preuves que Roger était aussi ignorant, du côté phonique de ses productions vocales, que Duprez ou que tel artiste que ce soit. Qu'on nous en nomme un qui établisse le contraire !

Je demande, depuis des années, des preuves du contraire. J'attends !

Nous lisons à la page 37 du *Carnet d'un ténor*, à propos d'un enfant qui troublait par ses cris un voyage en mer : « L'enfant braillait, tandis qu'il pouvait se casser la voix et compromettre son avenir. Il crie tant ! c'est peut-être un ténor (*sic*). »

A propos d'un de ses anciens condisciples au Conservatoire, Flavio Poing, Roger dit :

« Nous sommes d'anciens camarades du Conservatoire. Il était plus avancé que moi à cette époque, *il avait une facilité merveilleuse !* Il a quitté la France pendant cinq ans, puis est venu débuter à l'Opéra-Comique où il n'est resté que quelques mois.

« Nous nous retrouvons à Londres, en rivalité !

« Après l'avoir entendu, je m'explique et son succès au Conservatoire et son obscurité actuelle. Sa voix est *toujours fort belle*, *il a toujours été excellent musicien*, *mais le goût manque*. L'Italie l'a gâté, en lui donnant la *rage de l'effet quand même. Le point d'orgue ou la mort !* »

Et l'ignorance, parlez-nous-en donc ! Vie artistique courte, naturellement !

« *En outre*, *il pousse sa voix dans les limites du* forte, *mais trois minutes après*, *il n'y a plus rien*, *l'enrouement arrive*, *il tousse*, *graillonne*, il ne semble pas fait pour supporter un rôle de longue haleine ! »

Chanteurs, criez donc !

Et cependant Roger a écrit : « Sa voix est toujours fort belle, mais voilà, il pousse sa voix, etc., etc., et il tousse, etc. »

Chanteurs, restez donc ignorants et, en plus, criez. Quand serez-vous guéris, aveugles et sourds...

Ces constatations nous sont toutes autant d'arguments.

Et à la page 25 du même *Carnet d'un ténor*, en parlant du Conservatoire, Roger nous dit :

« ... Mais les autre, juste ciel ! quels beaux destins ils se laissaient promettre, quand *ils ne les prédisaient pas eux-mêmes !*

« Où sont-ils ? que sont-ils devenus ?

« Ce que deviennent les blagueurs dans les arts : *ils disparaissent !* (*sic*). »

Oh, mon cher Roger, que j'ai apprécié comme vous connaissiez bien la gent chantante en général, et l'esprit et la mentalité des élèves du Conservatoire ou autres en particulier !

Page 61, à propos d'une représentation de *la Favorite*, où Massol (que j'ai connu, mais que je n'ai jamais entendu) chantait le rôle du roi (baryton) : « Il ne sait pas ce qu'il dit (cela se passait à Londres en 1848) en italien, et profère un horrible charabia ! »

Avis aux chanteurs français qui chantent ou s'imaginent chanter en italien, alors qu'ils ignorent non seulement grammaticalement la langue (perroquets plus ou moins intelligents), mais aussi le style, le mode, le genre italien, la méthode.

« Mais ce qui manquera toujours à Massol, *c'est la cuisine artistique !* » ajoute Roger.

On entend, on comprend ce que cela veut dire.

« Mais, continue Roger, il va faire visite aux journalistes, aux hommes influents. »

Sage conseil, qui fut bon à suivre en 1848, et qui

ne l'est pas moins en 1913, au contraire, car Dieu sait si nous sommes dans le moment de la réclame, du bluff à jet continu. Cela prend toujours — il y a tant de moutons de Panurge, tant de gogos !

Arrêtez-vous un instant à ce compte rendu d'une représentation de Duprez à l'Opéra en 1848, alors que vous lirez plus loin celui d'une représentation du même Duprez en 1845 à Nîmes dans *la Reine de Chypre*.

L'appréciation de 1845 justifiera celle-ci et établira encore une fois l'unité, la supériorité et l'indispensabilité de ma méthode.

Roger dit (page 183) :

« Duprez nous a électrisés ! Quelle grande âme ! quel courage ! quel vieux lion rageur ! (Duprez avait 39 ans, on n'est pas vieux à 39 ans !) Comme il vous jette bien ses *entrailles au public* (*sic*), *car ce ne sont plus des notes* qu'on entend. (Quel aveu !) C'est comme l'explosion d'une poitrine broyée sous le pied d'un éléphant, c'est son sang, c'est sa vie qu'il pousse hors de son corps pour arracher au public un de ces bravos que les Romains accordaient au belluaire mourant ! » (Pauvres Romains ! Malheureux belluaire ! malheureux Duprez !)

« Cela m'a fait l'effet d'un tableau de torture espagnole effrayante et sublime, *car malgré les inégalités d'une voix rongée par la passion* (Eh bien ! et les efforts violents, exagérés, n'y pensez-vous pas, mon

cher Roger ?) plus encore que par le temps... etc. »

Vous lirez plus loin un extrait du chapitre : « Fins de chanteurs », dans *Poignée de vérités*, d'Alphonse Karr (1851). Vous serez édifiés, car A. Karr visait certainement Duprez.

G. Roger achève ainsi en parlant de Duprez :

« Ils m'ont bien amusé, ce soir, messieurs les juges du foyer, les petits professeurs de n'importe quoi, qui font la roue dans les couloirs et jugent de l'art et de l'incendie avec un cœur en amiante. Ils trouvent que Duprez ralentit trop, qu'il respire partout, qu'il ouvre trop la bouche... que sais-je? Qu'est-ce que ça me fait à moi? Dans ce large moule du rythme il sait mettre du bronze, et s'il ouvre la bouche trop grande, au moins on lui voit le cœur! »

Ce sont des mots, des mots tout cela — on y reviendra plus loin...

En 1845, Duprez, après sa création à l'Opéra de *la Reine de Chypre*, fit une grande tournée en France. Il alla à Nîmes où M. Cahous, de Vauvert (Gard), alors âgé de 23 ans, qui jouait de l'alto à l'orchestre du théâtre, l'entendit. Voici sa narration :

« Quelle impression m'en est restée, mon cher monsieur Melchissédec? Eh bien, j'ai souffert pendant toute la soirée, cela me tenait dans tout le corps, surtout au ventre (*sic*). — Comment, dis-je? — Eh bien, oui, ses yeux (de Duprez) sortaient de l'orbite,

les muscles de son cou saillaient, les veines étaient gonflées, etc. »

Est-ce du chant, cela, dites? Non, c'est le résultat d'efforts exagérés. Aussi, Stéphan de la Madelaine, qui a placé Duprez au premier rang des grands chanteurs de la première moitié du XIXe siècle, après l'avoir couvert d'appréciations dithyrambiques, l'a accablé ensuite et a avoué que Duprez a été *la première* et *la plus grande victime de la phonétique !* (*sic.*)

A la page 196 du *Carnet d'un ténor*, Roger, relatant la représentation de *Lucie* à Francfort, nous dit :

« Je manque le *si* bémol de la fin du premier acte, mais les autres actes me valent des rappels, je sens que ma voix est en train de me *jouer un mauvais tour*. Pourquoi ? »

Une appréciation à retenir, page 212 :

« Pauvres artistes! un revers nous abat plus que dix succès nous élèvent ! »

Oh ! comme c'est vrai !

Une appréciation à propos de Johanna Wagner, nièce de l'illustre musicien, qui débutait en Allemagne :

«... Elle a étudié avec Manuel Garcia, qui a cultivé chez elle une *voix de poitrine remarquable*, d'une puissance d'autant plus grande que la voix médiale et la voix de tête n'ont rien perdu de leur fraîcheur

Elle abuse de ses notes graves... » (Êtes-vous si sûr que cela, mon cher Roger, de tout ce que vous dites ?)

Que de mots, quel galimatias ! Voix d'ici, voix de là et d'ailleurs, ceci n'a qu'un intérêt secondaire, certes, mais j'aimerais être édifié et savoir combien de temps cette voix a duré. Je suis vraiment trop curieux.

Un conseil utile de Roger. Parlant d'un ténor allemand, de mérite, paraît-il, il dit :

« Il savait que l'art lyrique ne consiste pas à donner avec plus ou moins de bonheur tel ou tel son, mais que la sonorité doit être toujours la servante de l'idée ! »

Cela, c'est bien ! Bravo, ténor allemand ! Fais-toi donc naturaliser Français !

Certes, oui, l'art lyrique ne consiste pas seulement à donner avec plus ou moins de bonheur tel ou tel son : il faut que la voix soit homogène, que tous les sons soient timbrés pour rendre l'idée — toutes les idées ! — au moyen d'une couleur de son adéquate à l'expression de tous les sentiments que le chanteur est appelé à exprimer, *sans les ressentir*, *bien entendu*, nous ne saurions trop le répéter.

Bref, la voix, qui est un instrument, doit être pour le chanteur ce qu'est l'instrument pour l'instrumentiste, pour l'artiste vraiment digne de ce nom — le virtuose — que l'on trouve souvent chez l'instrumentiste, rarement dans le monde des chanteurs :

A la page 142 du *Carnet d'un ténor*, Roger nous dit :

« Il est plus facile de crier fort que de chanter juste. (O vérité !) Il s'agit de savoir le temps que cela dure, et s'il existe quoi que ce soit d'artistique dans cette façon de produire. Non, n'est-ce pas? »

Voici une constatation qui vous en dira long sur les aptitudes et l'instinct (page 250):

« J'ai entendu ce matin un petit Russe de douze ans qui, sans *avoir jamais pris de leçons*, joue du violon avec une facilité merveilleuse. Ses gammes sont liées, ses trilles bien battus à la note supérieure, mais en dessous ; *c'est chez lui par instinct.* »

D'une artiste, Mme Koester, qui chantait Valentine des *Huguenots*, Roger constate que son jeu est juste, son sentiment musical faux, non comme intonation, mais comme style et conduite de la phrase, ce qui lui inspire cette réflexion :

« ... Mais comme ce qui est vrai doit être facilement compris par tout le monde, on finit par se convaincre que ce n'est qu'un artifice. Elle a de la chaleur, de l'aplomb, elle se possède, il ne lui manque qu'une chose : la vérité !

« Du reste, j'ai souvent remarqué qu'au théâtre, *l'idée la meilleure*, *timidement rendue*, *passe pour une maladresse. Un effet faux*, *hardiment présenté*, *a bien des chances pour plaire*, mais il faut tâcher de ne pas manger de ce pain-là. »

Excellent conseil à suivre. Que de chanteurs actuels devraient s'en inspirer !

Et page 275 :

« Chanté *la Favorite*. Beau succès, mais je ne suis pas content de moi. J'avais *dormi après dîner ;* et j'ai bu un *verre d'eau rougie ;* en me réveillant, cela m'a donné un peu de voile !

« ... J'ai eu au dernier acte beaucoup de volonté, les *la* sont sortis ; la romance du quatrième acte ayant été faible, j'avais, avant le duo, pris une pincée d'alun que j'ai mis sur la luette, et qui m'a éclairci la voix. (Roger a dû pousser.)

« J'ai déjà remarqué l'influence pernicieuse *d'un verre d'eau rougie* avant de chanter », ajoute-t-il.

Certes, Roger est sincère et franc, mais il tombe dans le ridicule du chanteur qui accuse... les épinards. Ici c'est l'eau !

Ailleurs, page 276 :

« Chanté *le Prophète*. Bonne voix, les *la* quelquefois inquiétants, *mais pour moi seulement ;* le médium *énorme !* » (Tant pis !)

Le médium énorme ! donc le haut diminué, difficile, inquiétant. Mais aussi que penser après avoir lu ce qui suit, pages 13 et 14 :

« En attendant, *la Dame blanche* a bien marché ce soir avec l'effet à *pleine poitrine* (*sic*) de la fin du premier acte. Je suis sûr du rappel et je ne m'en prive pas. »

Hélas ! Tant pis pour sa voix !

Toujours l'incertitude, l'inquiétude, le hasard.

Roger a tenu une grande place dans le ciel artistique des chanteurs, mais, pour lui comme pour tous, mêmes constatations.

Il était comblé de dons naturels et acquis. Joli physique, jolie voix, de l'élégance, de l'instruction, de l'éducation, musicien, du goût et du doigté. J'ai été édifié là-dessus par Couderc, qui fut son camarade à l'Opéra-Comique et le mien en 1870, alors que Roger ne chantait plus, plus du tout, depuis des années déjà. Quant à Couderc, il n'a jamais chanté ?(1)

Roger eût fait un excellent professeur de déclamation lyrique. On l'a bombardé professeur de chant. Je l'ai connu, j'ai connu quelques-uns de ses élèves. Je n'avance jamais rien dont je ne sois certain ou que je n'aie contrôlé scrupuleusement.

Je ne me suis attardé ici que pour établir la vérité de mes dires et la nécessité, l'indispensabilité de la création d'un *enseignement du mécanisme de la voix qui a toujours fait défaut, n'a jamais existé et n'existe nulle part.*

Je reviens à ma méthode.

Le chant est un acte musculaire, il exige un degré de tension musculaire réglé. Nous voudrions ne jamais lire le mot *effort* quand il s'agit de la voix.

(1) Il a créé, cependant, *le Chalet, le Songe d'une nuit d'été, le Domino, l'Éclair, les Noces de Jeannette, etc., etc.*

Nous en avons peur, pour le chanteur d'abord, pour l'exécution et pour le public ensuite.

Car le chanteur, quel qu'il soit, à moins d'impuissance, dépasse toujours les bornes : l'orgueil ne perd jamais ses droits — et tous les hommes sont orgueilleux, les chanteurs plus que les autres.
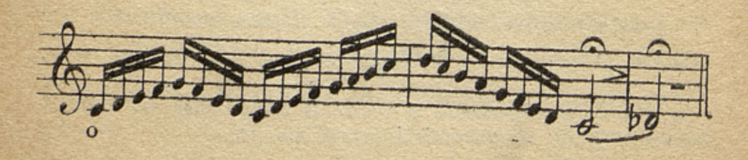
Cela s'explique : notre métier, tout de nervosité, d'extériorité, qui s'exerce devant un public curieux, avide d'impressions, disparate, hétérogène — oh combien !... — les lumières, les décors, la musique, le bruit, l'ambiance, les applaudissements, tout cela grise. Et quel réveil souvent... quand on a dépouillé les oripeaux !...

Nous vivons, nous artistes, dans une atmosphère surchauffée qui nous dispose à voir amplifié tout ce qui nous entoure. Tout, à nos yeux, prend des proportions que les autres ne voient ni ne comprennent point.

Joie ! douleur ! critique ! louanges ! discussions ! etc.

On dit que l'œil du cheval perçoit les objets qui l'entourent dix fois plus volumineux qu'ils ne le sont en réalité. Le chanteur voit, apprécie avec l'œil du cheval.

Voici des exercices de vélocité :



En une seule respiration, de une à quatre fois le même exercice *piano*-vélocité ; puis *m. f.* puis *forti.*

La bouche *accordée* pour dire *o*, *o* fermé, ouverture ovoïde, langue en place, inerte, n'a pas en aucune façon à être modifiée. On doit faire cet exercice deux fois sans respirer et obtenir un point d'orgue sur l'*ut* grave point d'orgue, et monter au *ré* bémol. Filer le son.

Tous mes élèves exécutent ceci au bout de quelques leçons, deux et trois fois, puis quatre fois, nous l'avons dit, mais nous le répétons à dessein.

Pour obtenir la justesse et la stabilité du son au *ré* bémol, la contraction doit légèrement s'accentuer, la cavité buccale se diminuer — nous disons légèrement.

Quelques esprits bienveillants et ignorants pourraient nous accuser de proscrire les ouvertures buccales horizontales. Mais de quoi ne nous accuse-t-on pas ? Un peu plus, un peu moins... il n'importe ! Nous avons répondu, nous répondrons :

1° En disant *é* — *é* fermé — et *i*, toutes les syllabes ou tous les mots où entrent ces deux voyelles demandent l'ouverture buccale horizontale : *pitié*, *félicité*.

2° Regardez-vous parler ! La bouche est-elle ou n'est-elle pas le moule du son ? Alors ?... Et ma méthode exclut-elle le sourire ? Mais non. *La voix, une fois en place, n'en bouge plus*, c'est entendu, et

une fois la voix en place, vous apprécierez vite les exigences buccales et vous satisferez comme il convient.

Personnellement, nous serions fort embarrassé de vous faire entendre un son de poitrine, et nous pouvons chanter en souriant, en riant, et la bouche un peu ou beaucoup horizontale, *notre voix est en place !* C'est l'essentiel ! C'est tout !

Les exemples, les preuves vont vous être fournis en abondance. En première ligne : des exercices ; en seconde ligne : des passages d'opéras, d'opéras-comiques, de traductions, etc., pris dans l'ancien répertoire, tous accompagnés des raisons, des causes et des *effets* (1).

Quand vous exécutez un exercice quelconque, et que dès la première note la voix est bien en place, c'est-à-dire que la bouche *est bien accordée*, il faut observer : 1° que votre O — *o* fermé — ne se modifie d'aucune façon, si peu que ce soit ; 2° que votre langue reste inerte ; 3° que la dilatation, c'est-à-dire la mise en train de la mobilisation des muscles précités, s'opère dans les conditions qui ont été établies définitivement.
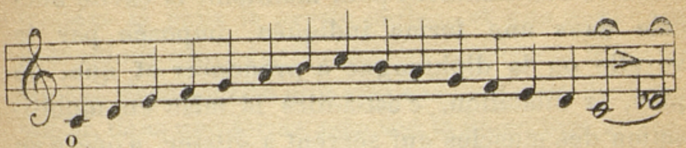
On doit chanter devant une glace. Cette glace doit tenir lieu de professeur ; en l'absence de celui-ci, elle sera quelquefois plus sincère.

Cette glace est sincère, puisqu'elle vous indique

(1) Toujours pour le second volume.
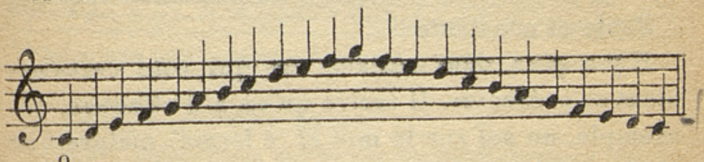
l'ouverture buccale, la place et la position de la langue, et le développement buccal.

Voici un exercice :



Assurez votre attaque, *ut* grave, montez ; arrivé à l'*ut*, la bouche à peine ouverte un peu plus, veillez à n'opérer *aucun mouvement*, soit de la bouche, soit des mâchoires, des lèvres, soit de la langue, et descendez pour revenir à l'ouverture initiale.

Autre exercice :



Accordez la bouche à l'*ut* grave, fermé, puis montez progressivement en augmentant l'ouverture buccale à chaque attaque de la note, à partir du *ré* par exemple, et continuant cette manœuvre, jusqu'au *sol*. Redescendez, en maintenant la cavité buccale en place et en forme égale. Attention à la langue ? et ne revenez à l'ouverture initiale que pour donner l'*ut* grave ; ensuite, procéder comme il a été dit pour le *ré* bémol.

Je n'ai jamais à m'occuper de la respiration de

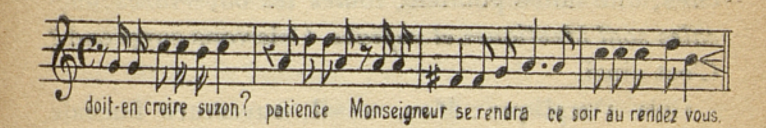
mes élèves, bien entendu, une fois qu'ils connaissent bien toutes les particularités qui caractérisent cet acte, et d'autre part qu'ils possèdent une volonté qui s'exerce suffisamment pour maintenir la cavité buccale dans une forme indiquée, imposée par la voyelle ou la diphtongue à prononcer et que, de plus, la dilatation, c'est-à-dire la mise en mobilisation des muscles qui servent à dilater, s'opère en connaissance de causes... et d'effets.

On s'imagine bien, n'est-ce pas, que tout ceci exige une connaissance parfaite de tous ces détails, *tous importants*, une liberté d'allures musculaires amenées, values par l'emploi journalier d'une gymnastique musculaire buccale. Surveillance délicate, difficile et constante !

Il y a plus, dans certains cas qui vont certainement se présenter. Il arrive qu'on a à attaquer, par exemple, un *sol* sur le mot *et* (*é* fermé), malgré que nous ayons dit que « à partir du *mi-fa*, la bouche est sensiblement ouverte, ainsi que pour produire, par exemple, un *sol*, alors que fondamentalement, pour le sol *et*, la bouche est horizontale ; il convient de signaler et de le prescrire : pour la production exacte de ce *sol 1* sur *et*, l'imagination et la volonté s'exercent. Donc, on doit se souvenir que *et* (*é* fermé) exige une ouverture buccale horizontale : *immédiatement* la dilatation se produit comme il a été dit plus haut.

Autre remarque essentielle :

Souvent, nous avons laissé entendre, quand nous nous sommes occupé des voyelles, qu'elles étaient traitées là pour la parole parlée, et que nous vous prévenions que *pour le chant les ouvertures buccales étaient, devaient être plus accusées*, toujours, bien entendu, dans une forme assurant la fourniture et l'audition de la voyelle à émettre, *quelle qu'elle soit ;* mais, voyez quelle singulière constatation. Dans *les Noces de Figaro* par exemple (page 197, nº 19, Air de la Comtesse, andante-récitatif) :



« *Dois-je en croire Suzon ?* »

Dois : ouverture *verticale* immédiatement développée. Cela n'exclut jamais la grâce, et n'exige aucune grimace, vous le pensez bien.

Je est compris dans la production de *en* « *dois-j'en croire* », etc. *Croire*, ouverture immédiatement verticale et développée, *re* négatif. *Suzon*, S de Suzon sifflant; *u*, vous le connaissez : *on* nasal, légère ouverture buccale immédiate, ovoïde. Suivons : *Patience : P* explosible, avec A ; *Pa*, ouverture ovoïde verticale *immédiatement* accusée. *Ce sont des croches*, *en* nasal, *e* nasalisé, ouverture buccale

accusée. Nous l'avons dit, *toutes les nasales demandent l'ouverture buccale immédiate*, dans les conditions précitées.

Ce, *c* sifflant, *e* muet, refermez la bouche, et l'*e* muet est suffisamment produit et entendu ; en somme, on ne peut dilater que verticalement et c'est ce qu'il faut toujours.

Mais voici venir la particularité typique, concluante, en faveur de ma méthode.

Pour produire, ces mots : « M*on*sei*gn*eur s*e* ren-d*r*a » (deux doubles croches, une noire, deux croches, une noire pointée), *toutes les ouvertures buccales sont identiques et rapides*. Cela vous surprend ? C'est ainsi.

Cela s'explique : *Mon*, nasal, ouverture buccale immédiate ; *sei*, même ouverture ; *gneur*, *eu* ouvert, donc ouverture buccale immédiatement ouverte.

Poursuivons. *Ce*, C sifflant, *e* muet, ouverture buccale ovoïde, immédiate ; *au*, *o* fermé ; *ren*, nasal ; *dez*, *é* fermé, ouverture buccale horizontale immédiate. *Vous*, *v* sifflant, et *ou*, ouverture ovoïde, réduite, mais partout sans exception, *ouverture buccale verticale dans une mesure* et au moyen de dimensions dont on apprécie vite l'exactitude et les exigences, moyennant quoi *on comprend toutes les paroles que vous prononcez*, et il n'y a et ne peut jamais y avoir d'équivoque.

Les bénéfices que retire un chanteur d'une exacte et sincère prononciation *sont immenses*, ainsi que ceux dont bénéficie sa voix et ceux du public qui comprend enfin *toutes les paroles prononcées par le chanteur*. Mais *c'est rare :* toutes les paroles d'un débit n'ont pas la même importance, mais aucune n'est inutile, et souvent le moindre mot qui paraît insignifiant par son absence, par une inexacte prononciation, fait que le sens général de la phrase est nébuleux, incertain, inintelligible, disparaît ou échappe à l'auditeur (1).

N.-B. — Donc, à la tenue musculaire, il faut joindre une *souplesse d'ouverture buccale*, ne jamais *brider* la bouche, *l'arrêter net.*

Dans le courant de l'exposé de ma méthode, je ferai à droite et à gauche des excursions, qui me seront suggérées par les exemples que je citerai. Ce sont des détails, tous importants, qui à ce moment s'imposent au professeur avisé, conscient, documenté, *qui ne doit jamais laisser passer une faute*, comme il doit immédiatement fournir des explications et appuyer, étayer ses dires de tout ce qui lui semble utile pour établir la vérité de ce qu'il avance et prouver surtout avec *sa voix*, quand il sait et le peut.

Croit-on que Jelyotte chantait comme Garat,

(1) C'est trahir l'auteur que mal prononcer !

Garat comme Elleviov, Elleviov comme Nourrit, Duprez comme Nourrit, quoiqu'ils aient été contemporains? Est-ce que Barrilhet chantait comme Faure? Non, n'est-ce pas ?

La méthode du bel canto était célèbre en son temps (1804). Elle fut recommandée par des célébrités qui avaient nom: Richer, Garat, Gossec, Méhul, Guinguan, Langlé, Plantade, Guichard et Chérubini, etc., compositeurs !

Mais elle contient des erreurs, surtout en ce qui touche la respiration, et trop peu d'indications quant au mécanisme de la voix.

Cependant, elle parle « des vices qui se sont introduits depuis quelque temps dans l'art du chant, même en Italie ». (*sic.*)

Mais que penser et que dire de ce qui se passait en France en 1760?

Lisez donc ces appréciations de J.-J. Rousseau et de Mozart

De Rousseau:

« La musique française veut être criée !

« C'est en cela que consiste sa plus grande expression.

« Le chant français exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix. »

« L'école française était l'école du cri et les Italiens caractérisaient cette manière par cette expression: *urlo francese* (hurlement français). »

Et cette appréciation de Mozart, lors de sa venue en France en 1778 :

« Les Français n'ont fait d'autre progrès que de savoir écouter la musique, mais, de se douter que leur musique est détestable, non, Dieu non !... Et le chant !... Si seulement les Français ne voulaient se mêler de chanter des airs italiens, je leur pardonnerais encore leurs criailleries françaises, mais gâter de la bonne musique, c'est insupportable ! Et les chanteurs donc, et les cantatrices !... on ne devrait pas les nommer ainsi, car ils ne chantent pas, ils crient, ils hurlent du nez, du gosier, de toute la force de leurs poumons. »

Ces appréciations ont pu se perpétuer longtemps encore et, hélas ! il faut bien reconnaître qu'on peut encore aujourd'hui faire ces mêmes constatations, bien trop souvent et en force lieux !

D'aucuns s'étonnent de l'importance que nous accordons aux ouvertures *buccales.* Ils ne se sont sans doute jamais douté de l'importance qu'elles ont.

Cette connaissance, à mon avis, entre pour 90 p. 100 dans la fourniture phonique.

A-t-on arrêté sa pensée sur ceci ?

Il existe sur la terre 1.000 à 1.100 langues ou idiomes environ. Or, de combien de mots se compose une langue ? Victor Hugo savait 9.000 mots. Il les écrivait, les prononçait.

S'il était possible de supposer qu'un polyglotte —

oh combien ! — possédât 100 seulement de ces langues, il pourrait certainement trouver des analogies de prononciation, c'est-à-dire d'ouvertures buccales, entre le français, par exemple, et la langue qu'on parle au Kamtchatka. Il n'en est pas moins vrai que ces analogies établiraient une ressemblance dans l'émission de certaines voyelles... et ces deux langues n'en seraient pas moins dissemblables. Cependant, des différences se pourraient établir, différences souvent infinitésimales, qui établiraient la différence entre la langue de la France et celle du Kamtchatka ; elles dépendraient de la mise en jeu de tel ou tel muscle dont on n'a pas essayé jusqu'ici d'établir la collaboration exacte, mais qui, cependant, par son ingérence, amène une différence, si petite soit-elle, mais différence quand même, dans l'ouverture buccale.

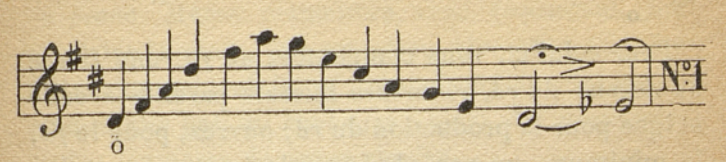
Il en est ainsi pour la seule langue française, dont ma méthode a à s'occuper ici et à indiquer les multiples modifications pour et dans la production d'une syllabe, d'un mot, d'une lettre, selon la place qu'elle occupe dans le mot et les lettres qui la suivent ou la précèdent !

Vous devez vous rendre compte de l'importance de l'exacte production phonique des mots qui, quelquefois, se prononcent autrement qu'ils ne sont écrits.

Il faut que, par l'observation constante de vos ou-

vertures buccales, devant une glace, vous arriviez, comme moi, à en découvrir, à en établir l'exactitude...

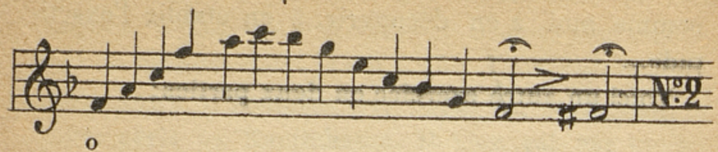
Voici un autre exercice en deux parties:



Exercice numéro 1, en ré majeur.

Accordez votre bouche : *ré, é* fermé, ovoïde verticale ; il n'y a plus qu'un mouvement à exécuter : abaissez la mâchoire inférieure (c'est toujours celle qui agit, et non la supérieure, comme on peut le constater chez les chanteurs qui portent des faux cols trop élevés). A partir du *ré*, dilater un peu plus pour le *fa*, un peu plus pour le *la;* toujours, si vous maintenez exactement l'ouverture buccale, c'est-à-dire une tension musculaire égale, avec le minimum d'ouverture buccale pour produire le *la*. Cela vous permettra d'avoir davantage de marge pour dilater, pendant la tenue, la durée de ce *la*, sans jamais, nous y insistons, arriver à une ouverture buccale que vous ne pourriez, ne sauriez diriger, car, ayant dépassé les limites permises, cet acte ne serait plus un acte musculaire volontaire pouvant être discipliné, *ce qui est la règle fondamentale.* Vous ouvririez alors horizontalement, ce qui est une faute.

Exercice numéro 2.

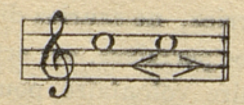


Pour celui-ci, vous commencez au *fa*, une tierce au-dessus du *ré*, ouverture buccale pareille à celle exigée pour la production du *ré ;* ouvrez, pour le *fa*, le minimum, un peu plus pour le *la* et un peu plus pour l'*ut*.

Vous remarquerez que pour cette production-ci, l'ouverture buccale produisant le *la*, puis, un peu plus prononcée pour l'*ut*, est identique à celle qu'a produit au premier exercice le *fa* et le *la ;* il vous reste donc à l'*ut* ce qui vous est resté au *la*, d'ouverture buccale, pour dilater celle-ci et en rester maître. Pour établir cet *ut*, ne fermez pas au *si* bémol ; au contraire, je demande une tension qui s'accuse et un millimètre d'ouverture.

Quant à filer un son, voici en quelques mots les obligations musculaires buccales.

Il s'agit de filer un son sur un *ut*.



Accordez votre bouche, *o fermé*, ovoïde ; réduisez votre bouche au minimum d'ouverture, et puis, en

gardant cette ouverture exacte, tension musculaire établie, dilatez en ayant soin de ne *pas éloigner les commissures des lèvres*, d'autant que la dilatation verticale aide à ce maintien, que vous alliez au *forte* ou au *piano*. Même manœuvre, avec, cependant, pour produire le *piano*, une attention plus soutenue dans la tension musculaire et une volonté surtout qui ne se diminue pas, au contraire; ainsi de même pour toutes les notes de votre clavier.

Observons et on comprendra vite et aisément qu'il y a une ouverture à un degré de tension qui doit être établie. Pour produire par exemple A, si cette ouverture buccale n'a pas atteint ce degré, ne peut y arriver A, d'autant que la bouche s'ouvre dans ces proportions (ovoïde) : 1° *o* fermé ; 2° *o* ouvert ; 3° *è* ouvert, et 4° A ; donc quatre ouvertures buccales ovoïdes verticales, différentes quant aux proportions.

Cependant, si la tension musculaire est accentuée, c'est-à-dire si le rapprochement des deux commissures est très prononcé, on peut produire A, ce qui vous permet de dilater avec plus d'abandon et d'espace, pour agrandir la bouche jusqu'aux limites déterminées plus haut.

On peut objecter : mais pour *é* fermé, comment dilatez-vous ?

Si la note produite est comprise dans le médium de la voix, la position de la bouche est horizontale. Pour augmenter le son, on exerce une tension qui

s'accentue avec le minimum d'ouverture buccale; cependant dilatez légèrement, *puisqu'il faut toujours mobiliser les muscles*, si c'est *i* que vous prononcez, vous produirez *é* fermé ; si c'est *é*, vous produirez *è* ouvert, puis enfin *a*, si votre bouche n'est pas accordée exactement.

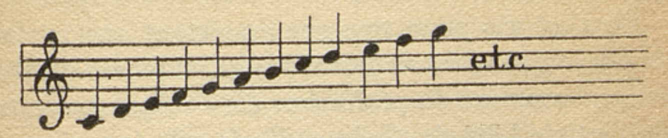
Je peux demander et demande aux élèves au milieu d'un *piano* un *forte*. Cela se produit en dilatant et en accusant la tension musculaire. Du *forte* pour produire *piano*, c'est exactement la même chose : même mouvement, *mêmes résultats immédiats*.

En multipliant les exercices vocaux et les exemples puisés dans les œuvres lyriques, nous arriverons à solutionner toutes les questions : les soi-disant difficultés, ou les quasi-difficultés, *car, vraiment, nous n'en connaissons plus du tout qui ne puisse être solutionnée à l'instant, et réalisée à une échéance plus ou moins rapprochée et qui dépend de l'intelligence de l'élève, de son travail et de ses aptitudes*. Mais, nous le répétons. *Nous ne connaissons plus de soi-disant difficulté qui ne soit immédiatement solutionnée, après avoir été expliquée et disséquée ! en quelque sorte.*

Les preuves sont établies maintenant et vous avez pu apprécier que, grâce à ma méthode, la voix est *extériorisée, maintenue* là, aux lèvres, et que de cette façon vous réalisez les desiderata des professeurs *de bel canto*, qui disaient : « Il faut chanter à fleur de lèvres. » Mais jusqu'ici, ni eux ni personne

n'avaient établi ceci comme ma méthode le fait et permet de l'exécuter.

Pour l'exercice suivant, la bouche accordée avec *o* fermé, ovoïde, rien ne se modifie, rien ne bouge : tension exacte, maintenue, dilatation à partir du *ré-i*. L'ouverture est acquise au *sol*, par exemple, et retour au point de départ.



Chaque jour notre attention est sollicitée par l'apparition d'un professeur nouveau, plus ou moins premier prix du Conservatoire, ou seulement deuxième accessit, ce qui revient absolument au même, étant donné que le même enseignement est donné, à tous les élèves, par les mêmes professeurs !

Je n'en reste pas moins stupéfait par l'inconscience ou l'audace de ces jeunes gens, dont l'enseignement pourrait se résumer en ces mots : Je vais vous apprendre ce que je n'ai pas appris. Jugez et concluez ?

Dans un autre ordre d'idées, croyez-vous que je ne préférerais pas un bon vieux médecin, qui a vu, suivi et soigné trois mille fièvres typhoïdes, par exemple, au jeune médecin, frais imbu de ses études médicales. Alors...

Quand on a pu, comme moi, quand on peut constater chaque jour combien il faut de connaissances techniques et spéciales et d'expérience pour oser donner fructueusement et honnêtement une leçon, on frémit à la responsabilité qu'on encourt quand on ne sait rien ou peu de chose. Mais où est la responsabilité maintenant ?

Ce n'est pas pour rien que j'insiste et que je demande depuis *plus de quinze ans* qu'on puisse établir la responsabilité du professeur dit de chant, en vertu de l'article 1382 du Code civil. *Je suis le seul professeur dans ce cas. J'y persiste.* C'est déjà une preuve que je ne redoute rien. J'attends !

Jadis, les dentistes exerçaient leur profession librement, c'est-à-dire qu'il n'était besoin de nul diplôme pour être appelé à extraire la dent saine... à côté de la malade. Aujourd'hui, il n'en est plus de même !

Les maîtres d'armes n'ont jamais pu se qualifier maître ou professeur, sans avoir obtenu de leurs maîtres, de leurs prédécesseurs, un diplôme, un titre quelconque.

Aujourd'hui, tout le monde est peu ou prou professeur de chant. Il existe tant de façons de chanter... et de faire chanter.

Il n'y a que le chant qui jouit de ce privilège de pouvoir être exercé par le premier ou le dernier venu !

Il est encore de beaux jours pour augmenter la liste des martyrologes de la voix.

Étant données les mauvaises émissions et le faux enseignement, de beaux jours et de beaux bénéfices sont prévus pour les spécialistes de la gorge.

Mais ceux-ci, il faut bien le dire, si savants, si expérimentés soient-ils, ne peuvent que constater un état plus ou moins anormal de tel ou tel organe collaborant à la production phonique; leur rôle est de remettre cet ou ces organes en état normal; mais, quant à dénoncer quel est celui de ces organes qui est faussé par un emploi maladroit, ceci devient l'exception — l'exception qui confirme la règle (1). Que de fois j'ai pu constater chez des jeunes gens, des jeunes filles, même des hommes et des femmes adultes, des ravages dans leur voix, ou seulement des empêchements à la production du son ! Le spécialiste passe, il remet tout en état; l'élève, l'artiste rechante en employant les mêmes procédés vicieux, et il retombe dans le même état. C'est un cercle vicieux. Médecins spécialistes, stigmatisez les mauvais professeurs ! Vous rendrez service à l'Art lyrique, aux chanteurs, et surtout aux élèves et futurs chanteurs.

Oui, l'art du chant, pour l'exercer, a toujours manqué de bases sérieuses et les indications des

(1) Ces praticiens, ces hommes de l'art, ces médecins diplômés devraient dénoncer les professeurs qui se livrent à des manœuvres coupables d'altérer, de perdre les voix humaines, en faisant payer très cher. C'est une exploitation infâme, et il serait bon que les pouvoirs publics, la législation s'occupassent un peu de remédier à cet état de choses.

professeurs, si talentueux aient-ils été comme chanteurs, n'ont pu reposer que sur des causes, des raisons versatiles. Ces causes, ces raisons devaient varier, aussi bien avec chaque professeur qu'avec chaque élève, tandis qu'il peut, qu'il doit exister une méthode de voix unique, *exacte*, *absolue*, *définitive*, étant donné que l'acte phonique se produit de même façon chez tous les humains, hommes et femmes, au moyen des mêmes muscles et de tous les mêmes *collaborateurs*.

Une comparaison qui frappera votre esprit s'impose ici :

Quand vous faites des haltères, par exemple, vous soulevez un poids de 10 kilogrammes. Cela exige une tension déterminée. Si vous diminuez cette tension exigée pour maintenir ces 10 kilogrammes, le poids retombe. Il en est de même d'une note quelconque qui demande un degré de tension déterminée pour être maintenue à sa place — *place unique*. Diminuez la tension, c'est-à-dire distendez les muscles qui ont amené et assurent cette ouverture buccale ; écartez-la horizontalement, si peu que ce soit : le son devient guttural, peut devenir faux et laid, jusqu'au jour où, grâce à ma méthode, *votre voix est pour toujours à sa place — place unique !* et pour tout produire.

Il peut encore se produire telle ou telle modification pendant la tenue du son, modification que je

qualifie de *scorie vocale* et qui peuvent avoir des causes diverses qui vous seront dénoncées.

Cette scorie vocale, c'est-à-dire le trouble dans la clarté, dans la beauté d'un son, se justifie par la modification apportée dans le degré de tension, ce qui amène l'ingérance d'un ou plusieurs muscles qui n'ont pas d'action sur l'acte phonique, au contraire ; ce sont justement ceux que vous mettez en action pour faire un son de poitrine ou de gorge, et dont l'emploi même, inconscient jusqu'ici, a eu pour résultats : difficultés vocales, empêchement à l'homogénéité, difficultés pour filer un son, altération de la voix, fatigue, et, enfin, perte de la voix.

Quand on veut distinguer une chanteuse de talent, on la dénomme cantatrice. C'est en somme un certificat que lui délivre le public, la presse, et qui établit sa supériorité parmi le monde des chanteuses.

Pour le chanteur, qu'il chante à l'Opéra ou dans la cour d'une maison si bourgeoise soit-elle, il n'est que chanteur !

J'ai donc créé, pour établir qu'un chanteur n'a de qualités que celles que lui a dévolues la nature, le qualificatif « voïste ». Hautbois, hautboïste. Voix, voïste !

Remarque. — Quand un chanteur a à exécuter une gamme descendante, comme par exemple, au premier acte de *Faust*, le motif de l'entrée de Méphisto : « En somme, un vrai gentilhomme »,



aucun n'exécute la version de la partition, et telle basse qui tremble, ou redoute un *mi* bémol, et surtout un *mi* naturel (1), n'hésite pas une seconde à produire ce *fa* et à descendre cette gamme jusqu'au *si* bémol grave. Cette basse pour qui le *fa* est une note souvent fatale, quand elle est amenée autrement qu'ici, pourquoi agit-il ainsi ?

Oh mon Dieu, pour une raison bien simple : l'instinct vocal lui implique une dilatation du *ré* au *fa*, il ouvre davantage la bouche et descend au *si* bémol ; cela, pour lui, sans qu'il se l'explique, devient simple. Après la tenue du *ré*, *ne connaissant pas ma méthode*, il relâche la bouche, la rapetisse pour descendre au *si* bémol, et la difficulté pour lui a été la production juste de l'*ut* qui suit le *ré*.
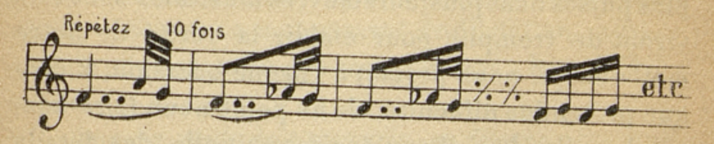
« Le trille, a dit Duprez, *est un son tremblé.* »

On a peine à s'expliquer pareille définition.

Le trille, pour le chanteur comme pour l'instrumentiste, est un son qu'on fait entendre simultanément avec un autre son, d'un degré en dessus et en dessous. Trille majeur et trille mineur. La luette bat une petite berloque, en se relevant et en se rabais-

(1) Le maudit passage qui n'existe pas ! (homme son)

sant avec une rapidité qui accuse la facilité du chanteur. Il y a le trille préparé qui est exécuté d'un mouvement lent d'abord, qui s'accuse ensuite, pour arriver à la vélocité. Il y a le trille immédiat, qui s'accuse tout de suite. Il y a le trille pris en dessous. Exercices pour en faciliter la réussite :



A exécuter pendant toute une respiration ; toujours *tenue musculaire.*

Toute une respiration. Commencez par triller *o* : *o* fermé, *e* muet, puis successivement par toutes les voyelles *é-è*, *i-u*, *ou* et enfin *a*, *tenue* musculaire à *a*. Je vous signale un exercice qui a bien son utilité, à plusieurs points de vue :



Quand arrivent ce *sol* 1 et ce *sol* 2, nous vous demandons *théoriquement* de faire entendre pour ces deux productions : 1° un bruit de bouche bien fermée ; 2° le voile du palais se relève, la langue s'allonge, voici le son ; 3° un *o*, *o* fermé, *ouverture minimum.* Commencez à mettre en mouvement votre

volonté et les muscles qui régissent et règlent l'ouverture buccale, et qui *résistent*, résistent quelques secondes, puis, dilatez lentement, *rinforzando* serrez, rapprochez les commissures, dilatez, et *sol piano;* descendez à *ut*.

Les exercices qui précèdent, les nombreux exemples puisés dans plusieurs œuvres musicales nous serviront de tremplin pour établir la vérité de notre méthode qui nous permet à chaque occasion, à chaque prétendue difficulté, de ne point nous faire laisser dans l'ombre, si peu épaisse soit-elle, des détails qui tous ont une importance capitale, quant aux démonstrations, explications et résultats immédiats.

Une bouche accordée pour produire une voyelle, une consonne, une diphtongue quelconque au moyen des muscles appropriés et destinés à donner telle ou telle forme à la cavité buccale, forme exacte qui ne se modifie que par une dilatation.

Une production de la dite voyelle, ou consonne, ou diphtongue, avec une ouverture *exacte minimum*, de façon à pouvoir obtenir une dilatation plus étendue, une mise en mobilisation des muscles destinés à cette action qui commence *immédiatement* dès que la bouche est *accordée*, une dilatation mesurée, en quelque sorte et déterminée, en tant que mouvement, par la valeur de la note à tenir ou du point d'orgue calculé, comme temps à lui accorder, sur le plus ou moins de désinvolture avec laquelle le chanteur exé-

cute l'acte respiratoire et en possède la maîtrise : voilà un résumé de la manœuvre prescrite par nous.

N. B. — Ne *jamais* arriver à la hauteur totale de l'ouverture buccale, *en aucune circonstance;* et, dès le commencement de cette dilatation, établir, comme gymnastique au commencement des études, *un antagonisme réel entre la volonté et les muscles* qui servent à exécuter ce mouvement de dilatation, c'est-à-dire de mise en train des muscles pour leur mobilisation.

La bouche veut, doit s'ouvrir, se dilater ; les muscles veulent rester maîtres de l'action dans le mouvement plus ou moins lent, ou plus ou moins rapide, actif et violent ; c'est cet antagonisme qu'il s'agit d'exercer, de régler, et c'est un des côtés les plus intéressants de ma méthode et en même temps le plus productif, au point de vue vocal.

Car il faut bien vous persuader de ceci : c'est que quand vous produisez un son, quel qu'il soit, si on vous ordonnait de l'enfler, après l'avoir attaqué *piano*, et qu'on mît une condition, celle de ne pas agrandir la bouche, vous n'y pourriez pas parvenir.

Donc, il faut que pour obtenir ce *rinforzando*, en *même temps* qu'il s'accuse, la bouche se dilate dans les conditions dites plus haut et que la tension musculaire *augmente.* Rappelez-vous toujours que *c'est absolument* la même manœuvre pour obtenir les *piano :* c'est le but qui, seul, diffère.

Docteurs, professeurs, chanteurs, élèves, ne censurez pas avant que d'avoir expérimenté, intelligemment et complètement.

Il ne peut y avoir de méthodes de chant proprement dites, mais il faut qu'il existe des méthodes de voix, de mécanisme vocal, c'est incontestable.

Parler, chanter, actes musculaires... oh combien !

« Un muscle au repos est mou et dépressible; par sa contraction il devient dur et résistant. » (Docteur Pileur.)

Donc, gymnastique musculaire buccale tous les jours ? *a e i o u* dans tous les mouvements.

L'articulation dépend de l'élasticité des muscles du facies. Exercez-les donc chaque jour (1).

Quand il chante, l'artiste doit toujours faire qu'on entende, qu'on comprenne toutes les paroles qu'il prononce. Certes, toutes n'ont pas la même importance, mais aucune *n'est inutile*, pas même un mot invariable : préposition, conjonction, etc.

Le chanteur doit placer l'accent, dans un mot composé d'une syllabe, sur la voyelle qui demande une accentuation plus prononcée que l'autre, que ce soit dans la première partie ou la seconde du mot : Exemple : Robe, Plume, Filer, autel, sujet, etc.

I I I I I

(Le signe I indique la syllabe longue.)

(1) On sait qu'un muscle, trop longtemps inactif, fond, en quelque sorte.

Jadis les compositeurs négligeaient volontiers ces détails importants.

Voyez, dans le premier acte du *Pré aux Clercs*, la romance d'Isabelle, en *la* bémol :

âge : *a* et *ge* même valeur ; au village, *la ge* également même valeur. Essayez-en.

Ceci constitue une faute euphonique et de goût.

Aujourd'hui, les compositeurs sont bien plus soigneux de la prosodie. Je les en félicite...

Il est évident qu'à côté des gens privilégiés à qui la nature a généreusement octroyé une belle voix, jolie, sonore, facile, etc., bref d'une belle et bonne qualité, il en existe un très grand nombre — c'est même la quasi — majorité — qui, même bien doués, ne peuvent, ne doivent compter que sur un enseignement rationnel exact, défini, donné par un bon professeur. Le professeur doit, par son enseignement, sa technique, sa pratique, provoquer, amener chaque jour un progrès, doit, en somme, faire cette voix, la parfaire, devons-nous dire, car, bien enseignée, bien dirigée, personne ne peut prévoir, prédire quel sera le résultat de cet enseignement réellement supérieur, de cette bonne graine, semée dans un terrain bien préparé.

Moi-même, malgré la sûreté de ma méthode, malgré les bénéfices qu'elle vaut à l'élève que j'enseigne, je ne peux garantir que ceci :

1° L'élève connaîtra sa voix;

2° Je lui aurai amené toutes les qualités de malléabilité et de douceur, de sonorité et de force;

3° Je lui aurai procuré toute quiétude pour donner telle note qui soit contenue dans son clavier vocal personnel;

4° Il chantera sans fatigue, parce qu'il possédera une ample respiration;

5° Il ne redoutera nulle note sur une voyelle, une consonne, une diphtongue, une syllabe quelconques;

6° Je lui aurai prouvé que tout ce qui a été jusqu'ici qualifié de *difficulté* n'a été difficulté que parce qu'on ne savait pas et qu'on chantait, surtout grâce au *heureux hasard* dont a parlé Rameau.

J'estime, quant à moi, qu'il est utile, nécessaire, indispensable de répéter à chaque occasion certaines règles, conseils, axiomes, règles.

Je dis toujours la même chose, parce que c'est toujours la même chose, parce qu'on commet souvent la même faute, si un professeur, un surveillant attentif ne vous en détourne pas dans l'intérêt de santé et de la durée de votre voix.

Combien sont-ils aussi ceux qui, pendant leurs études, ne voient pas leur voix s'altérer ?

La liste de ceux qui arrivent à chanter à peu près — je parle toujours au point de vue mécanique — serait très courte, si on la comparait à celle de ceux qui chantent faux, qui serait et restera interminable.

En 1828, Fétis dit de Donzelli, fort ténor, créateur, en quelque sorte, du timbre de voix dit sombré :

« En revanche, toujours les mêmes défauts comme chanteur, toujours des éclats de voix inutiles, comme exécution molle, confuse et incertaine. »

La même année, la *Revue musicale* s'exprime ainsi sur le même chanteur : « Manque de justesse, de flexibilité. Ce sont les reproches qu'on lui adresse toujours. Ajoutons-y la monotonie, car il ne varie pas assez son chant. »

En 1840, Diday et Pétrequin écrivent à propos de la voix sombrée :

« Par l'emploi de cette voix — si souvent reproché à Duprez — le chanteur empêche l'ascension et l'allongement du larynx. La fixité du larynx caractérise la voix sombrée. »

« Mlle Grisi n'emploie pas un seul son du registre de poitrine. » (Dr Segond.)

« L'usage de la voix sombrée offre une ressource puissante au chant proprement dit, *mais il faut que l'usage en soit modéré*, *car la fatigue de l'appareil vocal tout entier* ne tarde pas à se faire sentir et il arrive jusqu'à la souffrance, lorsqu'on prolonge intempestivement l'emploi de ce système. » (Stéphan de la Madelaine, 1851.)

Dans les réformes que nous demandons, que nous souhaitons, nous ne sommes guidé que par l'intérêt

de l'art du chant, la supériorité du théâtre lyrique français, la santé de la voix des artistes lyriques, la durée de leur carrière, le relèvement de notre milieu au point de vue intellectuel, mental, musical et vocal.

Tout est à faire dans cet ordre d'idées.

Nous demandons la création d'un enseignement du mécanisme de la voix ; cela comporte des professeurs spéciaux : physiologistes, médecins, un professeur de lecture, un professeur connaissant et pouvant enseigner l'orthophonie, l'euphonie et la phonétique générale.

Après au *moins* deux ans de ces travaux, l'élève passerait dans une classe de chant proprement dit, et au bout de *deux ans* au plus, un *an au moins*, il entrerait dans une classe de déclamation lyrique et dramatique.

Tout ceci demande plus de développement : ce sera pour notre œuvre prochaine.

En 1870, j'avais pour collègue et camarade, à la 1re compagnie du 7e bataillon (avenue Trudaine), Altès, première flûte solo à l'Opéra et professeur de flûte au Conservatoire. *Il possédait une longue respiration.*

Je l'interrogeai.

« As-tu travaillé, lui demandai-je, ta respiration? t'es-tu livré à des études spéciales, au point de vue anatomique, physiologique, etc., à propos de tout

ce qui concerne la respiration ? Connais-tu le rôle des organes des muscles qui concourent à l'acte respiratoire ? etc., etc. »

Bref, je poussai mon enquête aussi avant que possible. Le résultat fut qu'Altès prétendait respirer *naturellement*, *longuement*, sans qu'il ait *jamais cherché* à se rendre compte des causes, des raisons et des effets. Il trouvait cela très naturel !

Même enquête auprès de mon ami Paul Taffanel, professeur de flûte au Conservatoire, première flûte solo à l'Opéra, chef d'orchestre à l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire. *Même résultat.*

Même enquête auprès de mon ami Turban, professeur de clarinette au Conservatoire, et clarinette solo à l'Opéra. *Même résultat.*

Même enquête auprès de Bourdeau, professeur de basson au Conservatoire, qui, avec franchise et simplicité, me fit les mêmes aveux. Donc, *même résultat.*

Même enquête auprès de mon collègue et ami Hennebains, première flûte à l'Opéra, professeur de flûte au Conservatoire. *Même aveu, même résultat.*

Même enquête auprès de mon ami et collègue Brémond, professeur de cor au Conservatoire. *Même aveu, même résultat.*

Même enquête auprès de M. Gundstooëtt, hautboïste

à l'Opéra-Comique et aux Concerts Lamoureux.

Celui-ci m'a avoué n'avoir jamais étudié spécialement cette question Cela ne lui était pas nécessaire, dit-il.

Il a reconnu qu'il possédait une *très longue respiration...* à ce point que maître Chevillard l'incitait quelquefois, alors qu'il avait une longue tenue à exécuter, à respirer, et que lui reconnaissait qu'à ce moment même il n'en avait nul besoin et qu'il lui était encore possible de prolonger ce son... qui paraissait, à Chevillard, *interminable*. Il ajouta que ceci était de règle et que presque tous les artistes exécutants, jouant d'un instrument à vent, possédaient une respiration plus ou moins longue.

J'ai insisté sur cette enquête et ses résultats...

Vous remarquerez l'analogie qui existe avec les résultats, c'est-à-dire *les longues respirations*, et les règles de *ma méthode personnelle*, pour les obtenir et les conserver.

Par la connaissance parfaite et par l'observation constante des règles qui la constituent, *on obtient les mêmes résultats*, c'est-à-dire la *très longue respiration*, qui caractérise la facilité d'exécution de tous les artistes qui jouent d'un instrument à vent.

Le chanteur *jouira des mêmes bénéfices*, de la *même quiétude*, de la *même sûreté d'exécution*.

Peut-on nier l'analogie qui existe entre ceux-ci et ceux-là ?

Remarquez que les instrumentistes possèdent et se servent de ce même instinct, de cette même facilité, à l'instar des chanteurs qui réussissent et qui sont les mieux cotés, qualité sans la possession de laquelle ni les uns ni les autres n'existeraient, puisque la bonne, exacte et longue respiration est l'élément primordial, essentiel aux bonnes exécutions, tant vocales qu'instrumentales.

Et, remarquez également que tous, ou presque tous, à très peu d'exceptions près, jouissent naturellement de ces avantages, de ces bénéfices tandis que l'on peut compter — et le nombre en est peu élevé — les chanteurs qui sont bénéficiaires de cet instinct et de cette facilité : je veux dire respirer, d'après les règles et les lois naturelles, établies et réglées par ma méthode.

Le flûtiste, le hautboïste, le clarinettiste, le bassoniste, etc., tous sont dans l'obligation absolue de maintenir leur anche ou le bec de leur instrument là, entre les lèvres, au moyen des muscles précités et créés à cet usage.

Pour eux, les modifications à apporter à cet état de choses sont :

1° De *maintenir ;* 2° ou *diminuer ;* 3° ou *accentuer* l'activité, la tension musculaire, à mesure qu'ils montent ou qu'ils désirent obtenir une *plus grande intensité de son.*

Quant aux cuivres, leur embouchure, de diamètres

et de proportions divers et différents, doit être accolée aux lèvres avec plus ou moins d'énergie, et comme les flûtistes et les autres, *ils doivent l'accentuer pour les mêmes raisons* pour *obtenir les mêmes effets*.

Pour les chanteurs ce sont certes les mêmes obligations musculaires, mais les ouvertures buccales exigées pour la fourniture et la production des voyelles, consonnes, diphtongues, syllabes et mots, *créent des obligations absolues*, qui sont réglées par des lois et des règles *immuables* et dont l'observation est *absolue* et *constante*. (Ma méthode !)

Les *ouvertures buccales se modifient constamment*, et la tension musculaire, quelle qu'elle soit, n'exclut pas *une souplesse extrême* qui doit s'exercer dans tous les mouvements, du plus lent au plus rapide (mobilisation constante de l'ouverture buccale).

On peut donc affirmer que, jusqu'ici, les instrumentistes ont bénéficié d'une obligation naturelle, et que l'instinct, le plus ou moins de souplesse des muscles de l'exécutant, ont été les atouts qui leur ont assuré leur longue respiration et les bénéfices qui en découlent.

Le *chant*, lui aussi, est un *acte musculaire*, mais avec, de plus, des *obligations multiples*.

Notre méthode comporte cet *enseignement spécial*, fait connaître ces règles et ces lois, qui, par la connaissance qu'on en a, et par le soin qu'on doit avoir de *toujours les observer*, amènent : 1° la longueur de

la respiration ; 2° la justesse du son ; 3° la beauté, la sonorité, la rondeur du son ; 4° l'exactitude de la prononciation, et, de ce fait, facilitent l'acte phonique et procurent la quiétude à l'auditeur et surtout au chanteur, amènent l'autorité, la maîtrise, enfin ! sans compter, ce qui en vaut bien la peine, la santé et la durée de la voix.

Est-il nécessaire maintenant d'insister pour conclure de cette façon ?

Si les instrumentistes ont pu se passer, jusqu'ici, de connaissances techniques, à propos de *tout* ce qui concerne l'acte respiratoire et la collaboration des muscles qui en amènent et en assurent la longue durée, on comprend que c'est à une *obligation absolue*, qui leur était imposée par la seule manière qu'ils avaient de maintenir leur instrument entre leurs lèvres, avec des degrés de tension différente. Ne serait-il pas préférable qu'ils connaissent ces lois et ces règles ?

C'est un *enseignement à créer*.

Mais que dire des chanteurs qui, eux, jusqu'ici, ont été privés de tous ces avantages et de ces bénéfices, sauf ceux que le *heureux hasard de Rameau* a touchés ?

L'ignorance absolue de tous ces détails importants à propos de l'acte respiratoire et de la collaboration des muscles — collaboration exacte, naturelle des muscles créés à cet effet — les laisse inquiets,

incertains, impuissants, car ils ignorent l'acte primordial, naturel, essentiel qui fait le fond de leur art, en assurant un point de départ scientifique exact.

Comme on doit se rendre compte des raisons qui sont les vraies causes de la différence de virtuosité qui existe entre les exécutions instrumentales et les exécutions vocales, puisque, même inconscientes, celles-là sont toujours bien supérieures à celles-ci!

Vous apprécierez, enfin, qu'il n'est que temps que cet enseignement soit établi :

Enseignement du mécanisme de la voix ayant pour base ces principes ;

Enseignement anatomique, physiologique, technique, théorique et pratique.

Nous avons fait connaître qu'on pouvait établir un rapprochement, trouver une assimilation, une analogie réelle entre le violoniste et le chanteur, en plus de cette exigence réalisée par le chanteur qui exécute un chant lié, soutenu, et qu'on qualifie par ces mots : *Il chante l'archet à la corde!* Pour le violoniste, il existe deux mouvements : le tiré et le poussé! (Il est question de l'archet!) Le tiré est plus favorable à l'intensité; cependant, les deux mouvements sont productifs de son, de bruit plus ou moins sonore, suivant la dépense musculaire de l'exécutant.

Voyez encore un rapprochement, la scie, scie

réellement, quand elle est poussée, tirée, elle est négative comme résultat.

Le chanteur, lui, n'a pour produire le son, le bruit sonore, que l'ouverture buccale. Qu'il parle ou qu'il chante, c'est même mouvement productif de son. Le son terminé, la bouche se referme; en tout cas, les lèvres se rapprochent, il respire par le nez, il respire, il rouvre la bouche, parle ou chante : il continue !

Il existe une autre analogie, qu'il est intéressant de vous faire connaître.

Nous avons dit, établi et prouvé que ce sont les basses qui se fatiguent davantage et plus vite que les autres chanteurs, doués de voix plus élevées : *c'est incontestable.*

Cela s'explique parfaitement et se justifie.

Observez un joueur d'harmonium à pédales, marchant au moyen du mouvement des jambes de l'exécutant.

Il joue, par exemple, des deux mains dans la partie élevée du clavier. Les souffles seront lents, et suffiront à fournir la quantité du son. Transportez vos deux mains sur le clavier inférieur. Les basses, les soufflés doivent obligatoirement devenir plus fréquents, plus rapprochés, plus complets, la dépense d'air étant augmentée dans de grandes proportions. On sait que ce sont des lamettes de cuivre qui vibrent sous l'action de l'air expulsé par le soufflet.

Mon Dieu, on peut aussi bien affirmer que si les ténors ne se *croyaient pas obligés de pousser*, quand ils ont un *si* bémol ou un *si* naturel à donner, les résultats seraient les mêmes. Quant à moi, je préfère un *si* bémol ou un *si* naturel juste, joli de qualité, suffisamment sonore, rond, plein, à un si bémol *poussé à l'excès*, ce qui est toujours dangereux pour le chanteur, l'auditeur, la justesse, la santé et la durée de la voix de l'exécutant.

Nous avons encore un autre argument de grande importance à vous faire connaître pour étayer notre dire : *On n'a jamais donné de leçons de voix !*

Rameau a écrit en 1760 :

« On ne peut donner de la voix (1), mais on peut procurer les moyens d'en tirer les plus beaux sons dont elle est capable (2) et de la rendre flexible ; moyens qui m'ont réussi (3) plus d'une fois ; moyens des plus simples d'ailleurs, et qui ne demandent que *confiance et patience*.

« Quantité de chanteurs filent très bien les sons (4),

(1) Ici, nous nous séparons de Rameau. Nous avons traité cette question dans notre livre.

(2) Comment procurer de beaux sons à qui n'a pas de voix, selon Rameau ? Nous avons également répondu.

(3) Quels moyens ? Rameau ne les dénonce pas... pour la bonne raison qu'il les ignorait.

(4) Pourquoi, comment s'y prennent-ils pour filer des sons... *très bien ?...* Pourquoi dans ce moment et pas dans un autre et toujours ? Nous avons aussi traité cette question.

les rendent beaux dans ce moment, et en donnent presque partout ailleurs de mauvais.

« Ceux-là mêmes, *à quelque âge que ce soit*, pourraient encore réformer leurs défauts — s'ils pouvaient prendre d'abord sur eux de *ne plus chanter*, en s'exerçant *seulement* à bien filer des sons dans toute l'étendue de la voix, jusqu'au point que je vais leur indiquer (1).

« On sait que le son se *file* tout d'une haleine, en débutant par la plus grande douceur, en l'enflant insensiblement jusqu'au plus fort, mais non pas à l'excès, puis en l'affaiblissant de même jusqu'à l'extinction de la voix (2), ce qui doit coûter un peu à des commençants, mais d'un jour à l'autre l'habitude s'en accroît (3) ; et bientôt on en vient à bout (4). » Nous ajoutons : ou on n'en vient pas à bout.

Nous renvoyons nos lecteurs au chapitre : « Pour filer un son. »

Concluons :

(1) Oui, mais Rameau n'indique pas les moyens de filer un son. Et puis, tout de suite, là, filer des sons dans toute l'étendue de la voix ?

Voici une manière que je ne conseille pas d'abord; ensuite, oui, mais plus tard, quand on connaît et exécute parfaitement ma méthode.

(2) Ceci c'est le résultat; mais les moyens, le système, la méthode? Rameau ne pouvait le savoir, de même qu'on l'ignore, en général, de nos jours.

(3) Stéphan de la Madelaine a donné sur ce détail une juste appréciation.

(4) Pourquoi Rameau, ici, n'a-t-il pas fait intervenir le heureux hasard, car c'est bien le cas ?

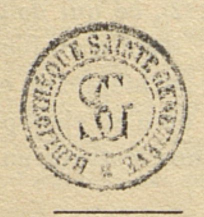
Bien lire, relire, bien comprendre nos explications ; les appliquer exactement, toujours, et avoir pour *guides constants* quelques points essentiels, résumés en quelques lignes :

1° Accorder la bouche ;

2° Tension musculaire appropriée aux diverses, différentes et multiples obligations ;

3° Observation de la position et de la collaboration de la langue ;

4° Dilater la bouche dans les conditions prescrites et dans tous les mouvements, du plus lent au plus rapide.



3539. — Tours, Imprimerie E. Arrault et Cie.

